



UNIVERSITÉ DE LAUSANNE
FACULTÉ DES LETTRES

Maîtrise universitaire ès lettres en histoire et esthétique du cinéma

**Entre mouvements visuels et musicaux :
les procédés rythmiques dans les « symphonies du monde »
de Godfrey Reggio**

par

Simon Brodard

sous la direction du Professeur Laurent Guido

Session de janvier 2012

Originally published at : Mémoire de maîtrise, Université de Lausanne

Posted at the University of Lausanne Open Archive.
<http://serval.unil.ch>

Droits d'auteur

L'Université de Lausanne attire expressément l'attention des utilisateurs sur le fait que tous les documents publiés dans l'Archive SERVAL sont protégés par le droit d'auteur, conformément à la loi fédérale sur le droit d'auteur et les droits voisins (LDA). A ce titre, il est indispensable d'obtenir le consentement préalable de l'auteur et/ou de l'éditeur avant toute utilisation d'une oeuvre ou d'une partie d'une oeuvre ne relevant pas d'une utilisation à des fins personnelles au sens de la LDA (art. 19, al. 1 lettre a). A défaut, tout contrevenant s'expose aux sanctions prévues par cette loi. Nous déclinons toute responsabilité en la matière.

Copyright

The University of Lausanne expressly draws the attention of users to the fact that all documents published in the SERVAL Archive are protected by copyright in accordance with federal law on copyright and similar rights (LDA). Accordingly it is indispensable to obtain prior consent from the author and/or publisher before any use of a work or part of a work for purposes other than personal use within the meaning of LDA (art. 19, para. 1 letter a). Failure to do so will expose offenders to the sanctions laid down by this law. We accept no liability in this respect.

Remerciements

Je tiens à remercier toutes les personnes qui ont apporté, d'une manière ou d'une autre, leur contribution au développement de ce mémoire. En particulier le Professeur Laurent Guido – responsable de mémoire – dont l'encadrement et la disponibilité ont été des plus exemplaires. Mais aussi tous les collaborateurs de la section d'histoire et esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne qui m'ont orienté et soutenu tout au long de mon cursus universitaire. Je souhaite également remercier mon père, Roger, pour son précieux travail de relecture. Enfin, toute ma reconnaissance va à Carole, dont le soutien, la patience et l'encouragement permanent m'ont permis de poursuivre ce travail en toute confiance.

Table des matières

INTRODUCTION	4
1. RÉCEPTION CRITIQUE DE <i>LA TRILOGIE DES QATSI</i>	6
1.1 UNE VOLONTÉ DE CATÉGORISER	6
1.2 FORME, DISCOURS ET BEAUTÉ PLASTIQUE	10
1.3 UN STYLE « RYTHMÉ » : ADJUVANT OU ARTIFICE FORMEL ?	15
1.4 LE PARAMÈTRE MUSICAL	17
2. LES MOTIFS VISUELS CONVOQUÉS	22
2.1 LE PLAN AÉRIEN ET LA PLONGÉE : UN POINT DE VUE « DIVIN »	22
2.2 LES ÉLÉMENTS NATURELS FONDAMENTAUX	25
2.3 LA REPRÉSENTATION DE LA VILLE	28
2.4 ET AU MILIEU CIRCULE L'ÊTRE HUMAIN	31
2.5 COHABITATION D'ENTITÉS... ET QUELQUES AUTRES	33
3. QUAND L'IMAGE SE MEUT ET LES MOTIFS S'ORDONNENT :	
UNE TRILOGIE « RYTHMÉE »	36
3.1 PROLONGEMENT D'UNE ESTHÉTIQUE « RYTHMIQUE »	37
3.2 JEUX DE RÉPÉTITIONS VARIÉES	43
3.3 LE RYTHME GLOBAL DES FILMS OU DES CONFRONTATIONS D'ORDRE IDÉEL	57
4. LES STRATÉGIES MUSICALES DANS <i>LA TRILOGIE DES QATSI</i>	63
4.1 EFFETS DE COMPLÉMENTARITÉ ET DE SIMILARITÉ	64
4.2 SYNCHRONISME, INTENSIFICATION ET MODÉRATION	68
4.3 VERS UN SYNCRÉTISME « MUSICO-VISUEL »	72
CONCLUSION	77
BIBLIOGRAPHIE	81
OUVRAGES	81
ARTICLES SCIENTIFIQUES	82
CRITIQUES DE <i>LA TRILOGIE DES QATSI</i>	83
ANNEXES	89
DÉFINITIONS DES TITRES	89
SÉQUENCIERS	90
ANALYSES SYSTÉMATIQUES	92

Introduction

Lorsque Godfrey Reggio s'est lancé dans l'élaboration de son premier film, il n'avait pour ainsi dire aucune expérience de la réalisation cinématographique. Cela s'explique certainement par les diverses activités qu'il exerçait avant sa vie de cinéaste, dont la notoriété s'est construite autour de trois documentaires que l'on regroupe aujourd'hui sous le nom de *La trilogie des Qatsi*. Reggio faisait alors partie d'une confrérie chrétienne. Après quatorze années au service de cette communauté, à l'âge de 28 ans, il quitte les Ordres pour se consacrer davantage au travail social, notamment avec des gangs et des délinquants. C'est à cette période qu'émerge en lui l'idée universaliste et ambitieuse d'un film représentant le monde, incluant autant l'homme et ses différents modes de vie que l'espace naturel et artificiel qui l'entourent. A ce moment-là, Reggio ne se doutait sûrement pas que son projet allait prendre de l'ampleur et devenir une trilogie dont la réalisation allait s'étaler sur plus de vingt-cinq ans.

Koyaanisqatsi est ainsi montré pour la première fois en 1982, suivi de *Powaqqati* en 1988, puis *Naqoyqatsi* en 2002. Au fil du temps, alors que le dernier volet de la trilogie n'est même pas encore sorti, ces documentaires gagnent en popularité et deviennent, si l'on peut dire, une sorte d'« institution » : on les projette avec une performance *live* de la musique de Philip Glass, compositeur des trois bandes originales (de telles représentations existent encore aujourd'hui) ; l'espace publicitaire, en particulier la télévision, s'empare de cette musique pour ses *commercials* ; où encore, on reprend ses images et on les applique à d'autres performances musicales, tel qu'un *set* de musique électronique effectué par un disc-jockey.

Dès lors, il est permis de s'interroger sur ce qui alimente l'attrait de ces documentaires. Cela provient manifestement de leurs particularités intrinsèques. Il y a tout d'abord une absence totale de paroles, d'acteurs, puis de récit au sens traditionnel du terme. Ensuite, la musique minimaliste de Philip Glass agrmente le flux visuel et fortifie, dans une certaine mesure, l'impact des images. Enfin, ces longs-métrages traitent de sujets dont la préoccupation ne cesse d'augmenter au cours des années 1980, comme la technologie, l'industrie, le capitalisme, l'écologie et la situation de l'humain, précisément, en interaction avec ces « entités ».

Pourtant, si *La trilogie des Qatsi* passionne de nombreuses personnes, elle provoque également la réticence, notamment de la part des critiques. Ainsi, la réception critique des films de Reggio, qui occupera l'ensemble du premier chapitre, présente un aspect mitigé. Cependant, la plupart des

chroniqueurs s'entendent sur un même point : chacun des trois documentaires définit une structure singulière comprenant un certain rythme produisant, à différents degrés, du sens. C'est donc la forme filmique et sa capacité discursive qui interpelle le plus ces auteurs. Mais les articles qu'ils écrivent se basent certainement sur une unique représentation, dont les sensations sont encore fraîches et tiennent de l'allusion et de l'intuition. Partant de ce fait, plusieurs interrogations se profilent : comment Reggio a-t-il construit ces documentaires ? Qu'est-ce qui provoque la singularité de ces formes filmiques ? Et, si le rythme en est l'origine, est-il strictement visuel, musical ou causé uniquement par l'alliance de ces deux médias ?

Ainsi, partant d'une idée rythmique intuitive, je tenterai de démontrer que la structure de chaque film de *La trilogie des Qatsi* est principalement soutenue par une batterie de procédés rythmiques tels que la durée, la comparaison ou la répétition. Je tâcherai donc de mettre en évidence les mécanismes de ces structures d'abord au niveau visuel, puis dans leur relation audiovisuelle. Enfin, je questionnerai la notion de rythme à l'intérieur de chaque documentaire quant à sa valeur sémantique et discursive.

Ce travail opte alors pour une approche esthétique et interprétative se basant principalement sur les outils de l'analyse de film qui, entre autre, permettront de repérer des motifs visuels caractéristiques et d'approfondir notre connaissance des rythmes visuels. Bien entendu, mes observations seront appuyées par les réflexions d'auteurs tels que Laurent Guido, Nouredine Ghali, Jean Mitry ou encore Mitchell Morris, apportant chacun une contribution et un éclaircissement à la vaste définition du rythme. Toutefois, une partie s'attachera à relier les films de Reggio à un certain cinéma français et allemand des années 1920, adoptant momentanément, mais pas totalement, une posture historiographique. D'autre part, les idées de Pascal Michon sur les nouveaux rythmes sociaux amèneront des éléments de réponse quant aux significations possibles de ces documentaires. Par conséquent, entrons sans plus attendre dans l'univers rythmé de *La trilogie des Qatsi*.

1. Réception critique de *La trilogie des Qatsi*

Des premières projections de *Koyaanisqatsi* jusqu'à l'édition DVD de *Naqoyqatsi*, la désormais célèbre trilogie de Godfrey Reggio est passée, aux yeux de la critique, par différents statuts allant du vidéo-clip sans intérêt au titre très réservé de film culte. Aujourd'hui, nous pouvons avancer sans crainte l'idée que ce triptyque audio-visuel a été le précurseur de documentaires dits « écologistes » ou « environnementaux »¹, dont les caractéristiques communes sont d'une part, la dénonciation des méfaits de l'homme sur l'environnement terrestre, et d'autre part, une structure filmique reposant sur certaines associations d'images provoquant des idées d'ordre métaphorique². Même si cette observation thématique a été constatée dès la sortie du premier long-métrage du cinéaste, il n'était cependant pas aisé pour une large partie des critiques de définir le type du film qu'ils venaient de voir.

Bien qu'exhaustif, le corpus de textes choisis pour traiter de cette réception critique, issu principalement des pays francophones (Suisse, France, Belgique) et des Etats-Unis (nationalité des films), présente une certaine homogénéité qui nous permettra de mettre en lumière les préoccupations majeures des auteurs, dont leurs multiples tentatives de classification. Par ailleurs, le caractère contemporain de ces productions limitera le traitement historiographique du sujet, mais offrira tout de même l'opportunité de percevoir une évolution du discours grâce à certains textes des années 2000 (le premier film de la trilogie a été réalisé il y a une trentaine d'années).

1.1 Une volonté de catégoriser

En face de quel objet filmique sommes-nous ? Quel genre est-ce : un film expérimental, un documentaire ou une fiction ? Participons-nous à la naissance d'un nouveau style ? Ces questions peuvent paraître absurdes ou parfois exagérées, ce sont là pourtant les premières interrogations que tout spectateur se pose, ainsi que la plupart des critiques. Notre esprit rationnel opère

¹ Un « genre » qui vit, ces dernières années, une certaine recrudescence. Nous pensons au *Syndrome du Titanic* (Nicolas Hulot, Jean-Albert Lièvre, 2009) et à *Home* (Yann Arthus-Bertrand, 2009), dont le système formel se rapproche des films de Reggio. D'autres documentaires tels que *An Inconvenient Truth* (Davis Guggenheim, 2006) et *Darwin's Nightmare* (Hubert Sauper, 2004) traitent des sujets semblables, mais obéissent plus aux canons « classiques » du documentaire.

² Développement du principe des systèmes formels associatifs dans : David Bordwell, Kristin Thompson, *L'art du film : une introduction*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, 2000, pp. 189-202.

systématiquement diverses classifications ayant pour but de nous rassurer, de parer l'angoisse de l'étrangeté afin de contrôler l'objet récalcitrant, réfractaire à toute disposition dogmatique. Le monde de la critique cinématographique, ou plus généralement de l'art, ne déroge pas à cette règle. Mettre une étiquette, ranger, apposer un tampon de légitimation, tel est le destin que réservent spécialistes et chroniqueurs avisés à de nombreuses œuvres d'art sortant des carcans traditionnels. Par sa forme singulière, *La trilogie des Qatsi* compte parmi ces films laissant plus d'un auteur perplexe. Près de treize ans après sa sortie, soit en 1995, *Koyaanisqatsi* détient toujours cette aura de film « inclassable » :

Comment décrire, écrire ? Comment définir ce truc impossible à prononcer : *Koyaanisqatsi* ? Le truc d'abord, c'est un documentaire. Pas traditionnel du tout. Disons, industriel ? Et c'est quoi un documentaire industriel ? C'est... c'est... Il n'y a pas de paroles, que des images, des vues du monde captées à l'aide de tous les artifices du cinéma. *Koyaanisqatsi* est une vision de la Terre stupéfiante³.

Sandrine Cohen, du journal *Construire*, tente là de classer le film par déductions successives. Elle exhibe sur deux ou trois lignes la démarche de sa réflexion : c'est un documentaire – non-traditionnel – industriel. L'essai paraît peu productif au vu de la syntaxe employée (*C'est... c'est...*). La journaliste n'arrive pas, volontairement, à cataloguer le film dans un genre précis, à part celui très ouvert du documentaire ; et lorsqu'il s'agit de le définir, l'hésitation est plus que palpable. Par conséquent, ces quelques lignes, représentatives d'une même conscience parcourant plusieurs textes, prouvent que les films de Godfrey Reggio n'obéissent pas aux canons du documentaire classique, et que toute tentative de catégorisation n'apporterait que très peu à la compréhension et l'appréciation de ses œuvres. Néanmoins, lorsque nous retraçons l'histoire du cinéma, nous repérons que celles-ci entretiennent des liens formels étroits avec d'autres productions (nous reviendrons plus loin sur ce point). *La trilogie des Qatsi* n'est pas, pour ainsi dire, un produit exclusif dans le champ cinématographique. Nous avons d'ailleurs relevé des caractéristiques communes avec plusieurs documentaires contemporains. La volonté de catégoriser vient surtout de la spécificité de chaque film : sa structure. Tout en voulant ranger *Koyaanisqatsi* dans une catégorie fort connue, Marcel Martin de *La revue du cinéma* ajoute ce paramètre à son discours :

C'est un film *expérimental* : il ne comporte ni continuité narrative, ni dialogues, seulement des images et de la musique. Ce n'est pas pour autant un simple documentaire car il est structuré comme

³ Sandrine Cohen, « “Koyaanisqatsi”, le film planant », *Construire*, n°49, décembre 1995.

un poème visuel dont les images sont moins un élément d'information qu'un instrument de réflexion⁴.

En reprenant l'articulation du texte de Sandrine Cohen, nous pourrions nous poser la question suivante : qu'est-ce qu'un film expérimental ? Nous balbutierions autant qu'elle dans sa tentative de définition du documentaire industriel. Pourtant, de nombreux critiques s'emparent de ce terme – aussi péremptoire que « fourre-tout » – pour classer ces films. La méthode structurale engagée par Reggio avec *Koyaanisqatsi* et aboutissant avec *Naqoyqatsi* regroupe effectivement plusieurs paramètres pouvant être qualifiés d'« abstraits », et appréciés à l'aune du cinéma expérimental. L'intrigue, les dialogues et les personnages d'une fiction (ou d'un documentaire) classique sont évincés au profit de la toute puissance de l'image, et dans une même mesure, de la musique. Mais employer un système non-narratif sans paroles et sans narrateur en voix-over pour nous guider, signifie-t-il pour autant que nous sommes en face d'un objet expérimental ? La question n'est pas de savoir si *La trilogie des Qatsi* relève de tel ou tel genre, mais bien plus d'essayer de cerner ses particularités propres. Cependant, les critiques seront fréquemment amenés, par un processus discursif inhérent à leur métier, à catégoriser l'incatégorisable, employant incessamment la « rhétorique de l'entre » (identification du film à plusieurs genres). Pourtant, même si Marcel Martin affirme sa position dès le début de son article, son discours s'amenuise peu à peu pour laisser place à une désignation plus douce, moins rigide, basée sur l'émotion produite par le film. Ainsi parle-t-il de « poème visuel », puis dans sa conclusion, de « somptueux poème audiovisuel ». D'autres exemples significatifs traversent l'ensemble de la critique : « suite pour lumière et son⁵ » ; ou encore « new age music video⁶ ». Bien entendu, ces syntagmes fonctionnent en tant que jugements de valeurs, outil indispensable pour qui veut transmettre ses impressions. Leur appréciation présente toutefois une autre acception qui a trait à la notion de genre. Par leur caractère comparatif, et dans une certaine mesure métaphorique, ces énoncés pourraient être qualifiés de « genre détourné ». Il n'y a en effet aucune allusion directe à un genre cinématographique précis (sauf la vidéo musicale), mais bien plutôt des références à la musique et l'art lyrique. Comme les vers d'un poème et à l'instar d'une suite pour piano, les films de Reggio provoquent des envolées lyriques dues en partie à leur structure musico-visuelle. La structure

⁴ Marcel Martin, « Koyaanisqatsi », *La revue du cinéma*, n°386, septembre 1983, p. 86.

⁵ Brice Lalonde, « Dieu, que la planète est belle », *Le Nouvel Observateur*, janvier 1983, p. 55.

⁶ Roger Ebert, « Powaqatsi », *Chicago Sun-Times*, mai 1988.

filmique devient alors l'élément central dans l'articulation des textes et donne la possibilité aux journalistes de transmettre leur empathie ainsi que le caractère musical de ces documentaires. Une critique de *Powaqqatsi*, deuxième volet de la trilogie, insiste justement sur ce point :

There are times when films or documentaries become something more, they go beyond, cross a line. After abandoning any narrative intent, any attempt at political, social or religious propaganda, those works simply become experiential. They become experiences that, with the help of sounds and images, connect with our mind and create a different message in every one of us because we're all different⁷.

Même si le mot est lâché (*experiential*), cette critique datant de 2001 se dirige plus vers l'impression sensorielle vécue durant la projection, et encore latente après le film, qu'une démonstration définitoire. L'auteur transmet ses ressentis ; il veut nous faire vivre l'expérience du film. Comme nous l'avons démontré plus haut, la notion de genre se gomme progressivement pour laisser place aux sensations et aux émotions. Vanes Naldi souligne ci-dessus que grâce aux images et à la musique, l'expérience filmique acquiert un niveau spirituel supérieur ; il y a une « connexion » qui nous immerge dans le continuum de la représentation. Cette appréciation s'inscrit complètement dans la perspective de cette étude, à savoir analyser les différents degrés de relations rythmiques entre images et musique afin de saisir leur fonctionnement au sein du discours filmique, et plus largement leur impact sur le spectateur.

La fascination ou la répulsion envers ces documentaires provient assurément de leur structure particulière. Ce cinéma des sentiments exaltés, renvoyant momentanément le spectateur à l'instinct, met en « crise » les formes filmiques traditionnelles tant adulées par la critique (primat du récit, de la cohérence narrative). Pour Laurent Jullier, le cinéma de Reggio appartient, à l'instar de nombreuses productions depuis le milieu des années 1970, à ce qu'il appelle les « films-concerts », sorte de « genre détourné » s'insérant dans l'ère post-moderne. En voici sa définition : « Contournement ou rejet des figures classiques et modernes, par des tentatives de transmettre directement des “sensations fortes” non verbalisables⁸ ». Cette sous-catégorie appartenant au chaudron magique qu'est le cinéma post-moderne regroupe, entre autre, des films se délibérant des contraintes narratives et causales, où l'image fortement stylisée et le son (musique, bruitage) jouent un rôle central. Nous pensons alors aux vidéo-clips, dont l'essor fulgurant est dû à

⁷ Vanes Naldi, « Powaqqatsi », *Raging Bull Movie Reviews*, juin 2001.

⁸ Laurent Jullier, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997, p. 27.

la naissance de la chaîne musicale américaine *MTV*, en 1981, une année avant *Koyaanisqatsi*. Le syntagme avancé par Jullier convoque une nouvelle fois le comparatif musical. Plus précisément, c'est tout le dispositif technique servant à une représentation musicale, ainsi que son contexte, qui coexistent dans le terme de « concert ». *La trilogie des Qatsi* semblerait donc appartenir, selon l'esthéticien, aux « films-concerts ». Sans prétendre que ces documentaires s'ancrent fermement dans la génération *MTV*, de fortes similitudes sont constatables avec le postulat de Jullier. Ceci est probablement une des raisons à l'origine de la réticence de plusieurs auteurs envers ce type de film, si ce n'est la principale. Encore attachés, au tournant des années 1980, à une certaine tradition de l'écriture critique, ceux-ci préféreront le classicisme au (post)modernisme, tandis qu'un environnement critique plus récent se focalisera sur la transmission de ces « sensations fortes ». Images, formes et messages se mêlent alors au cœur d'un maelström critique pour savoir qui aura gain de cause.

1.2 Forme, discours et beauté plastique

Certains critères de jugements classiques tels que la cohérence du récit, l'équilibre du film, le jeu des acteurs et l'efficacité de la mise en scène semblent alors désuets lorsqu'on aborde les films de Reggio. Dans ceux-ci, l'image et la musique, deux des cinq matières de l'expression cinématographique, prévalent largement, voire totalement sur les autres – à savoir les mentions écrites, les bruits et les voix. Cela explique le phénomène que l'on observe chez plusieurs auteurs qui convoquent, dès lors, d'autres outils critiques. Vue précédemment, la restitution globale de l'expérience filmique vécue, sollicitant la composante émotionnelle et intuitive, en est un (voir *citation n°7*, extrait d'une critique de Vanes Naldi, juin 2001). Mais il y a avant tout l'image photographique, élément constitutif de tous films qui prend, avec *La trilogie des Qatsi*, un caractère souverain et ontologique. De nombreux critiques révèlent ainsi la surprenante qualité plastique des images : « Les images sont effectivement superbes : elles “parlent” de l'état de la nature, montrent une dernière fois l'éden jusqu'au choc d'une conflagration atomique puis nous renvoient à la vie urbaine dans des cités totalitaires, écrasant des existences devenues dérisoires⁹ ». Ce critique de *La voix du Lyonnais* proclame, presque instinctivement, la beauté des images rassemblées dans *Koyaanisqatsi*. Cette réaction renvoie à l'impulsion innée que tout être humain

⁹ Marceau, « Le poids de la sono, le choc des photos : “Koyaanisqatsi” de Godfrey Reggio », *La voix du Lyonnais*, septembre 1983, p. 10.

ressent face à une oeuvre d'art : soit c'est beau, soit ça ne l'est pas. Outre ce jugement esthétique spontané, l'emploi du verbe « parler », servant de qualificatif aux images, offre à celles-ci un statut de toute-puissance, supplantant de la sorte toutes les instances discursives orales et scripturales utilisées par le cinéma pour raconter une histoire. L'harmonie visuelle que l'on peut ressentir provient également des choix de cadrage du réalisateur. Optant majoritairement pour des plans d'ensemble en prise de vue aérienne, il confère aux paysages pittoresques qu'il capte, des qualités purement photographiques avant d'être cinématographiques. Les images de *Koyaanisqatsi*, *Powaqqatsi*, et dans une moindre mesure *Naqoyqatsi*¹⁰, sont effectivement empreintes de cet aspect grandiose qui a trait à la photographie et l'art pictural. Pourtant, même si Marceau signale dans son texte la discursivité intrinsèque de ces images, d'autres s'attardent à soulever la vacuité énonciative de celles-ci, car leur saisissante beauté plastique, justement, prend le pas sur le message transmis. La juxtaposition de ces magnifiques images dissoudrait leur contenu, selon eux, dans une confusion permanente, diminuant ainsi la compréhension générale des films. Elles n'auraient de qualité que le fait d'être belles. En fin de compte, ce n'est pas tant l'image qui est ici stigmatisée, mais bien plus la forme choisie comme vecteur des idées fondatrices du film. En effet, lorsqu'un objet filmique se détourne des grandes règles instituées, une dualité s'instaure chez l'ensemble des spécialistes du cinéma pour tenter d'approcher la véritable signification transmise par celui-ci. Mais il n'est pas ici question d'arriver à déceler la signification la plus probante de chaque film de *La trilogie des Qatsi*, car tout film présente différents degrés de polysémie, mais de saisir le fonctionnement et les divers niveaux d'articulation des motifs qu'il convoque.

A l'instar des réflexions sur le genre et sa légitime remise en cause, la structure amène donc de nombreux commentaires sur sa capacité à transmettre un ou plusieurs messages, sa valeur discursive. Dit prosaïquement, la forme et le fond ont toujours été, suivant l'oeuvre discutée, l'objet de remarques les plus diverses. La condamnation de cette vacuité énonciative se constate entre autre chez Siegfried Kracauer, qui se remémore dans l'un de ses ouvrages les plus connus, *De Caligari à Hitler*, la critique qu'il avait consacrée au film *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt*

¹⁰ Il faut savoir que le 80% des images de *Naqoyqatsi*, dernier volet de la trilogie, sont des images préexistantes, certainement issues d'archives télévisuelles, ou de cinémathèques.

(*Berlin, symphonie d'une grande ville*, Walter Ruttmann, 1927)¹¹ lorsqu'il était chroniqueur au *Frankfurter Zeitung* :

Au lieu de pénétrer dans son immense sujet avec une véritable compréhension de ses structures sociales, économiques et politiques..., Ruttmann enregistre des milliers de détails sans les relier entre eux, ou au mieux les relie par des transitions fictives vides de tout contenu. Son film est peut-être fondé sur l'idée de Berlin en tant que ville de rythme et de travail ; mais il s'agit là d'une idée formelle qui n'implique pas d'autre contenu et, peut-être pour cette raison, enivre de vie réelle et de littérature la mesquine bourgeoisie allemande. Cette symphonie échoue à montrer quelque chose, parce qu'elle ne recouvre aucun contexte significatif¹².

Derrière ces *transitions fictives vides de tout contenu* s'inscrit le système formel adopté par Ruttmann pour *Berlin*. Sa méthode de montage par associations d'images (toutes issues de Berlin) sans liens causaux apparents, renvoyant indubitablement à la construction des documentaires de Godfrey Reggio, semble ne pas convenir aux prescriptions esthétiques de Kracauer. Ce dernier éprouve une certaine frustration en voyant tout ce matériel filmique monté de façon confuse et n'apportant aucune réelle substance discursive, si ce n'est « l'idée de Berlin en tant que ville de rythme et de travail », due uniquement à l'ostentation de la forme utilisée. De la même manière, le théoricien renchérit en soulignant que « cette méthode équivaut à une approche "superficielle", dans la mesure où elle repose davantage sur les qualités formelles des objets que sur leurs significations¹³ ». Ces quelques lignes établissent clairement un lien étroit avec le discours de certains critiques au sujet de la forme singulière traversant l'ensemble des films de Reggio, celle-ci étant justement basée sur le précepte du montage associatif ayant lieu dans *Berlin*, et dans une même mesure, dans *Melodie der Welt* (*Mélodie du monde*, Walter Ruttmann, 1929)¹⁴, réalisé deux ans plus tard.

¹¹ Nous remarquons que le terme de symphonie, présent dans le titre de ce film, renvoie au comparatif musical mentionné auparavant. Carl Mayer, alors figure de proue des scénaristes allemands des années 1920, eut l'idée d'une « mélodie d'images ». C'est du moins ce que prétend Kracauer dans son livre par l'intermédiaire des souvenirs de Paul Rotha, proche ami de Mayer, sur l'origine du concept de « symphonie de la ville », appelé également aujourd'hui « symphonie urbaine ».

¹² Siegfried Kracauer se citant dans son ouvrage : *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 2009 [*From Caligari to Hitler : a psychological history of the German film*, Princeton : University Press ; London : D. Dobson, 1947], pp. 208-209.

Il se mit en note de bas de page comme ceci : Kracauer, *der Heutige Film und sein Publikum*, *Frankfurter Zeitung*, 1^{er} décembre 1928.

¹³ *Ibid.*, p. 205.

¹⁴ *Melodie der Welt* reprend le concept structurel engendré par Ruttmann avec *Berlin*. Mais il l'applique cette fois-ci à l'échelle mondiale, d'où le qualificatif, pour ce type de film, de « symphonie du monde ». A ce sujet, voir l'article de Laurent Guido, foisonnant de détails sur ce film et sa dite structure : Laurent Guido,

Ainsi Vincent Ostria, critique dans les *Cahiers du cinéma*, manifeste ses réserves sur *Koyaanisqatsi* : « Dans le fond, cela devient du pur formalisme. Au-delà de son discours à clichés, d'un niveau élémentaire, transparaît une véritable fascination pour ce qu'il est censé dénoncer [...] »¹⁵. Pareillement, Bérénice Reynaud, également des *Cahiers du cinéma*, ne cache pas son mépris : « *Koyaanisqatsi* démontre que le mélange bonnes intentions, plus (fausse) naïveté, plus refus complet de réflexion sur une morale élémentaire du cinéma produit les films les plus prétentieux et les plus dangereux. [...] *Koyaanisqatsi* est un film à vomir »¹⁶.

Ostria et sa collègue Bérénice Reynaud insistent sur la naïveté du message. Le premier film de Reggio serait trop manichéen, trop simpliste, avec d'un côté l'admiration sans failles d'une nature intacte, et de l'autre, la dénonciation prononcée de la dévastation de cette environnement par l'homme. En outre, la fascination dont parle Ostria à propos de l'accusation de l'ère industrielle se retrouve chez d'autres auteurs. Par exemple, Roger Ebert du *Chicago Sun-Times* ne comprend pas pourquoi les images de dépouillement de l'environnement naturel sont aussi belles que celles qui le glorifient. Il estime que c'est un problème amenant à un défaut de compréhension, étant donné que par la forme utilisée et le traitement de certaines images, le message transporte une importante ambivalence. Plus récemment (années 2000), Vadim Rizov, chroniqueur sur le site *movie-vault.com*, considère que la technique hallucinante employée dans le film (forme, style, photographie) cache la banalité du message. Et pour finir, Thierry Lechat de *La Libre Belgique* déclare que : « En dépit de ses évidentes beautés, "*Koyaanisqatsi*" n'évite pas le travers de ce que, faute d'un terme plus approprié, il nous faut bien appeler le "formalisme" »¹⁷. Dès lors, comment éviter ce « travers », cette tare dont le cinéma ne peut se défaire ? Le message doit être clair sans tomber dans la naïveté et la simplicité, de même que la forme doit être originale sans prendre trop de place. L'équilibre entre le fond et la forme est donc un critère qui, depuis l'essor de la critique cinématographique, se trouve au cœur d'un débat perpétuel. Pour *Koyaanisqatsi*, plusieurs chroniqueurs ont pour réflexe de séparer ces deux notions fondamentales. Cependant, nous ne

« Le film comme "symphonie du monde" : l'universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt* et sa réception française », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16 : « Rythmer », automne 2010, pp. 105-128. Il faut également souligner que *Powaqqatsi* possède plus d'un point commun avec ce film. Nous y reviendrons donc plus loin dans cette étude.

¹⁵ Vincent Ostria, « *Koyaanisqatsi* », *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983, pp. 60-61.

¹⁶ Bérénice Reynaud, « *Koyaanisqatsi* de Godfrey Reggio », *Cahiers du cinéma*, n° 344, février 1983, pp. 42-43.

¹⁷ Thierry Lechat, « Splendeur toute formelle : *Koyaanisqatsi* », *La Libre Belgique*, décembre 1983.

soutenons pas que parmi les nombreuses impressions relevées, certaines valent mieux que d'autres, mais opérer une telle dichotomie semble réductrice et reviendrait, malgré sa pertinence, à oublier que la forme est par essence discursive – d'où l'intérêt d'une analyse structurelle approfondie, telle que nous retrouverons dans la suite de ce mémoire. Ces commentaires, mus d'une sévérité parfois déconcertante (faut-il le souligner), sont repérables sporadiquement dans l'ensemble de la critique de *La trilogie des Qatsi*. A ce titre, Antoine Duplan partage son avis tranché dans *L'Hebdo* :

Produit par Coppola et Lucas, ce « Powaqatsi » aligne pendant cent minutes des images somptueuses et inutiles : on y voit des sourires d'enfants, des fumées d'usine, des mendiants à Bombay, des felouques sur le Nil, des trucs chamarrés et des machins chatoyants juxtaposés sans autre lien, sans autre logique que leur valeur esthétique, que le plaisir de l'œil¹⁸.

Ce type de discours, reconnaissant par ailleurs les qualités esthétiques des films, trouve son apogée dans les textes sur *Naqoyqatsi*. Par l'association d'images de synthèses, préexistantes et originales, la plupart des auteurs s'accordent sur le fait que la structure de l'ultime volet de la trilogie ne présente aucune cohérence. Ajoutons à cela une utilisation outrancière de filtres, d'images en négatif, du ralenti et de l'accélééré, et les critiques n'y voient plus qu'un vidéo-clip sans intérêt : « There are just so many montages from religious symbols to the stock market ticker, that it seems everything was thrown into the pot without much thought of how the stew would turn out¹⁹ ». Dennis Schwartz, chroniqueur sur le site *Ozus' World Movie Reviews*, reproche à *Naqoyqatsi* d'être le résultat d'une multitude d'images agencées aléatoirement. Sa structure serait hasardeuse, incohérente et inorganisée, relayant de la sorte toutes thématiques à l'état d'idées confuses et abstraites.

Malgré tout, même si plus de la moitié des critiques émettent des réserves, il en est qui n'hésitent pas à verser parfois dans le dithyrambe. Par exemple, certains auteurs brandissent ces documentaires pour asseoir leurs idéaux écologistes. De leur point de vue, la somme de ces images restitue parfaitement les idées auxquelles ils adhèrent. D'autres célèbrent la trilogie en y voyant une symbiose entre images et musique, une union harmonieuse relevant le défi d'être d'une part visuellement beau, et d'autre part de transmettre un message fort et profond. Le style des images, élément de l'ensemble formel, est également un critère qui se trouve, comme nous allons le voir, au tournant des réflexions partisans et réfractaires sur *La trilogie des Qatsi*.

¹⁸ Antoine Duplan, « Powaqatsi », *L'Hebdo*, 1988.

¹⁹ Dennis Schwartz, « The collected sum of the images equal a work of kitsch art », *Ozus' World Movie Reviews*, décembre 2003.

1.3 Un style « rythmé » : adjuvant ou artifice formel ?

Il faut rappeler que la mention de style renvoie ici au montage et au traitement des images effectués durant la phase de post-production, mais également pendant le tournage, lors de la saisie de différents plans (cadrage et effets). Reggio et ses collaborateurs ont entre autre eu recours au *Time-lapse*, procédé consistant à capter, par exemple, une image toutes les minutes, créant ainsi à vitesse de projection normale, l'effet bien connu et usité de l'accélééré. Inversement, le ralenti fut obtenu en réglant la caméra sur un nombre d'images supérieur à 24 par seconde.

Ces deux figures de style, par ailleurs complémentaires, regroupent une des particularités fondamentales que l'on peut observer dans les trois épisodes des *Qatsi*. Du spectateur amateur au spécialiste averti, il est impossible de ne pas remarquer que ces films sont majoritairement composés d'images en accéléré et au ralenti. Ces caractéristiques se retrouvent évidemment dans les divers discours critiques, dont l'enjeu formel représente une valeur essentielle dans la mise en place d'une analyse structurelle et logique. La manipulation de ces images peut alors être perçue, selon Louis-Paul Favre, comme le révélateur du véritable sens des choses :

En réfractant les images, en les soumettant à quantité de torsions, de vitesses et de colorations, il en émerge peu à peu la conscience de la vanité de toutes choses. C'est une sorte de nouvel ecclésiaste que ce Godfrey Reggio. [...]. Il parle le pur langage du cinéma, celui du mouvement rythmé²⁰.

Cette hypothèse du journaliste de *La Vie protestante* (hebdomadaire romand) met en exergue une importante notion résidant au cœur de la construction de *La trilogie des Qatsi* : celle de rythme. Notion inhérente au cinéma, le rythme, qu'il soit lent ou effréné, confère indubitablement à *Koyaanisqatsi* une atmosphère mouvante en perpétuelle transformation. Dans le cas des films de Reggio, cette cadence tient plus d'une composition rythmique dans l'image, plutôt que des images – bien que celle-ci ait également lieu d'être, vu que tout film s'organise selon un montage attribuant un ou plusieurs rythmes d'ensemble. Par conséquent, l'emploi du ralenti et de l'accélééré, parfois abusif, ferait du cinéaste le démonstrateur des capacités basiques du langage cinématographique, à savoir capter le mouvement dans toute sa splendeur. Stella Molitor, de la revue *Première*, estime d'ailleurs que Reggio « a réalisé un véritable monument de l'art cinétique²¹ ». Outre une représentation de « pur cinéma », Louis-Paul Favre soutient également que

²⁰ Louis-Paul Favre, « Notre fourmilière », *La Vie protestante*, septembre 1983.

²¹ Stella Molitor, « Koyaanisqatsi (La prophétie) de Godfrey Reggio », *Première*, 1983, p. 26.

cette irréalisation des choses, due aux procédés techniques spécifiques mis en œuvre, dévoile une certaine vérité obscure. Son postulat attribue au style « rythmé » une valeur métaphorique, restituant par le biais des multiples manipulations visuelles, l'idée fondatrice du film, le message suprême. Ces jeux de rythme constitueraient un poème décelant la vérité des choses au-delà du simple état visible.

Pourtant, cette hypothèse est loin de faire l'unanimité. Le cas de *Powaqqatsi*, second volet de la trilogie, composé essentiellement d'images ralenties, rebute par exemple une partie des critiques. Ceux-ci estiment que par la permanence de ce procédé technique, le film se détournerait de la réalité et n'offrirait qu'une vision partielle et altérée du monde. Ils relèvent en outre l'ambiguïté du message, due en partie, selon eux, à la magnificence des images en mouvement produit par l'effet du ralenti. La dénonciation de la misère et de l'industrialisation, si tel était le souhait de Reggio, ne fonctionnerait donc pas, car elle est médiatisée au travers d'images empreintes d'une beauté plastique saisissante.

Quant à *Naqoyqatsi*, en plus de l'utilisation de l'accélééré et du ralenti, la majorité des images sont soit générées par la synthèse numérique, soit préexistantes et retouchées au montage par des effets digitaux. A l'association disparate de ces images qui, comme mentionné auparavant, était l'objet de controverses, se rajoute ainsi une batterie de styles dont la pertinence, même si certains relèvent parcimonieusement leur efficacité ponctuelle, est remise en cause par plusieurs critiques :

Images are visually altered with state-of-the-art digital techniques, distorting them and thereby creating a weird sea of pictures crawling across the screen. Despite great efforts to creates rousing images, I just didn't connect with them on a visual level. They just seem too abstract. Some images look fantastic and rousing, but in general they are not as powerful as those in *Koyaanisqatsi* and *Powaqqatsi*²².

La réflexion de Dennis Landmann, chroniqueur sur le site *moviefreak.com*, révèle le scepticisme que l'on peut observer chez d'autres auteurs. L'altération numérique de ces images provoquerait un sentiment d'abstraction et de confusion. Dès lors, quelles sont les intentions du réalisateur ? Que veut-il nous transmettre, nous faire comprendre ? Ces interrogations généralisantes, plus que légitimes, englobent non seulement des préoccupations d'ordre formel, mais aussi stylistique. Si l'un pense que Reggio tente de démontrer, par l'utilisation excessive de procédés digitaux, l'ère numérique et artificielle dans laquelle nous baignons, créant par la même occasion un

²² Dennis Landmann, « Naqoyqatsi », *moviefreak.com*, décembre 2003.

métadiscours ; l'autre remarque que le traitement agressif des images les vident de leur substance, les laissant sans réel contenu, à part celui d'une indéfectible superficialité. Il ne paraît alors pas incongru de se demander si ce style « rythmé », traduit par le ralenti, l'accélééré et dans une certaine mesure le traitement numérique, est un adjuvant, ou au contraire, un artifice formel. A l'image du *sous-chapitre 1.2*, les différentes impressions relevées dans la critique démontre la difficulté à saisir la(ou les) fonction(s) des styles ayant cours dans chacun des films de la trilogie. Ces propriétés techniques, appelant obligatoirement à l'interrogation, fourniront la matière première de réflexions qui nous permettront, en fin de compte, de postuler que ces trois documentaires obéissent à un système rythmique précis, s'insérant par conséquent dans une structure logique. Si les images se soumettent à un schéma rythmique défini, il est un élément que nous avons jusqu'alors mentionné avec économie dans cette réception critique, s'articulant autour de la même notion. Il s'agit bien évidemment de la musique.

1.4 Le paramètre musical

Loin d'être un simple soutien, la musique présente dans *La trilogie des Qatsi* entre constamment en interaction avec les images. Elle se réclame d'un statut fondamental dont la prépondérance influence, nous le croyons, l'interprétation des films. Minimaliste et répétitive, cette musique composée par Philip Glass induit forcément au sein de la critique, outre son omniprésence, des commentaires sur son caractère atypique. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que le comparatif musical, utilisé autant comme jugement de valeur qu'une volonté de décrire succinctement les films, ait été constaté chez plusieurs auteurs.

Donc, même si ces bandes originales se détournent d'une manière ou d'une autre d'une musique de film dite « classique », ce paramètre est appréhendé avec plus de modération, voire d'enthousiasme – contrairement à la forme et au style qui divisent l'ensemble de la critique. Certaines réticences se remarquent toutefois par rapport à *Koyaanisqatsi*. La musique y serait lancinante et énervante, soulignant simplement l'image comme dans une fiction conventionnelle. Mais ces qualificatifs réprobateurs paraissent bien maigres à côté d'autres termes tels que planant, hypnotique, envoûtant, vibrant, ou encore éblouissant. L'utilisation de ces adjectifs dénote la part immersive procurée par la musique de Glass. Elle nous aiderait à « plonger » dans le film. Plus d'un critique relève

d'ailleurs que la musique est le « véritable véhicule de l'émotion²³ », qu'elle est d' « une force émotionnelle susceptible de toucher chaque spectateur²⁴ ». Nous rejoignons à cet égard le postulat de « film-concert » avancé par Laurent Jullier, dont les « sensations fortes » se traduisent, outre l'image, par l'intermédiaire d'une musique dominante. Les morceaux de Philip Glass transmettraient de ce fait, par l'emploi ininterrompu de l'*ostinato* – procédé de composition basé sur la répétition d'une formule rythmique – cette impression d'immersion dont le spectateur se délecte. Pourtant, ce style musical, appliqué à de nombreuses productions actuelles, était déjà présent dans le champ cinématographique avant les premiers travaux de Glass liés à l'audiovisuel. On pense notamment au titre *Tubular Bells* de Mike Oldfield, qui devint le thème principal du film *The Exorcist* (William Friedkin, 1973). Mais était-ce aussi hypnotique que la musique du célèbre compositeur américain ? On ose croire que l'effet recherché n'allait pas dans la même direction ! Les compositions de Glass présentent, certes, des qualités transcendantes, mais c'est de la connivence avec l'image que cet état méditatif s'accroît. Louis Marcorelles, du journal *Le Monde*, constate également cela dans son article : « Image et musique forment un tout inséparable – sans la moindre parole, – au point qu'on doit presque, selon le cinéaste, “voir la musique et entendre l'image”²⁵ ». Il soutient que la clé du film réside dans l'étroit rapport qu'entretiennent l'image et la musique. Que ces deux matières sont indissociables l'une de l'autre ; sans quoi le documentaire, amputé d'une de ses assises, perdrait l' « esprit » qui l'anime. A cela s'ajoute les propos de Reggio qui intensifient la connexion musico-visuelle. La médiation de l'image passerait avant tout, selon le réalisateur, par la musique, et vice-versa. Le discours musical et visuel s'inverseraient pour que l'on puisse atteindre la véritable signification des choses. Cette interprétation des éléments constitutifs du film, proférée par son créateur, semble extrême et démesurée. Nous la retrouvons cependant dans une critique consacrée à *Powaqqatsi* :

La musique est le seul son du film, comme une deuxième image. Une musique répétitive et additionnelle, dont le compositeur Philip Glass, s'est fait une spécialité, qui enveloppe les ralents (nombreux), scande les mouvements, habille les regards, dans une telle osmose que, parfois, on se demande si ce n'est pas elle qui inspire cette mise en scène dont la technique est éblouissante²⁶.

²³ Stella Molitor, « Koyaanisqatsi (La prophétie) de Godfrey Reggio », *Première*, 1983, p. 26.

²⁴ Bernard Chappuis, « Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio », *24 Heures*, 1983.

²⁵ Louis Marcorelles, « Prisonnier de la vie moderne », *Le Monde*, août 1983.

²⁶ Catherine Wimphen, « Powaqqatsi », *Studio*, 1988, p.15.

Aux dires de Catherine Wimphen, de la revue *Studio*, il y aurait une forte synergie des éléments musicaux et visuels, créant de la sorte une unité équilibrée parlant le même langage. Sa qualification du son en tant que « deuxième image » renforce l'idée d'une fonction similaire de la part des organes médiateurs. Mais devons-nous pour autant soutenir l'audacieuse métaphore de la musique qui parle, et par conséquent de l'image qui chante ? Sans attribuer trop d'importance à cette formulation poétique, il faut souligner que plusieurs journalistes voient en la musique, et ce dans les trois documentaires, une instance qui tient du discours. Elle est, dit-on, le fil conducteur des films ; celle qui accentue le message et, dans une certaine mesure, inspire la manière dont les films sont montés. Cette observation se constate particulièrement dans les critiques de *Naqoyqatsi*. La plupart des chroniqueurs, sceptiques face aux images, et plus encore, envers leurs associations, apprécient par contre la musique qui accompagne le film. Au-delà des belles mélodies et de l'admiration sans failles pour les solos de violoncelle de Yo-Yo Ma, ils font ressortir les qualités narratives de la bande originale. Ainsi peut-on lire au sujet de la musique de Philip Glass : « [...] the scores are as integral to these films as dialogue to a conventional story²⁷ », ou encore :

Their music is an opera, yet it also tells a story by the way notes are arranged and played. [...] In this film the music plays a very large role; it accompanies every image and montage. With Glass composing and Yo-Yo Ma playing the cello, *Naqoyqatsi* is a terrific auditory experience²⁸.

Ce n'est pas une exclusivité, la musique transmet en général un message. Par sa tonalité et son rythme, sa couleur et son intensité, elle fournit des données essentielles qui induisent un discours. Mais il semble, à la lecture de ces citations, que ces qualités sont beaucoup plus prégnantes dans les films de Reggio ; au point que *Naqoyqatsi* (comme le souligne Dennis Landmann) et les deux premiers épisodes de la trilogie seraient une expérience auditive incroyable.

A en croire les différentes considérations sur la musique – qui recouvrent d'une part une volonté immersive, et d'autre part une discursivité conséquente – on peut se demander si le succès, ou l'intérêt de ces documentaires ne tient pas uniquement sur ses propriétés musicales. C'est du moins ce qu'avance Roger Ebert, déjà mentionné auparavant, sur l'ensemble de *La trilogie des Qatsi* :

That overlooks what may be the key element of the films, the sound tracks by composer Philip Glass (this time joined by Yo-Yo Ma, who also contributes a solo). Can it be that these films are, in the very best sense of the world, music videos ? The movie is not simply "scored" by Glass; his

²⁷ Brad Green, « *Naqoyqatsi* : Soundtrack », *urbancinefile.com*, septembre 2003.

²⁸ Dennis Landmann, *op. cit.*, décembre 2003.

music is a vital component of every frame, fully equal with the visuals, and you can watch these films again and again, just as you can listen to a favorite album²⁹.

La primauté de la musique est une évidence pour toute personne ayant vu, ne serait-ce qu'un des films de la trilogie. Donc, aux vues de nos observations sur les commentaires parcourant la critique, le fait d'envisager ces documentaires en tant que vidéos musicales s'avère plausible. Mais la musique est-elle pour autant « l'élément-clé » de ces films, comme le soutient Ebert, ou serait-elle un paramètre parmi d'autres participant à leur échafaudage ? Au lieu de débattre sur ces propositions, nous pensons qu'elle s'insère, à l'instar des images, dans un projet rythmique logique qui confère à *La trilogie des Qatsi* toute sa spécificité et son originalité. Un projet dont la singularité provient de l'étroite collaboration entre un compositeur hors pair et atypique, et un homme souhaitant à tout prix concrétiser visuellement une idée qui tient de l'universel.

Cette réception critique nous a amené, finalement, à déceler les préoccupations les plus significatives de différents auteurs. Qu'ils soient critiques professionnels ou amateurs, la plupart s'attarde sur le système formel ayant cours dans l'ensemble de la trilogie. Aussi singulière soit-elle, la forme endosse autant un statut « prestigieux » qu'elle rebute les plus réfractaires. Ce dédain se traduit notamment par l'incapacité à classer l'objet filmique, et par une volonté de comprendre le message – ou du moins, ce que le cinéaste tente de transmettre. Cette recherche assidue de la signification la plus probante des films se manifeste, le plus souvent, chez une catégorie de journalistes encore attachés à une certaine tradition de l'écriture critique (voir *citations n° 15, 16 et 17*, p. 13) ; où l'hégémonie de la continuité narrative, ainsi que la cohérence du récit, sont les critères principaux sur lesquels ils se fondent pour rendre leur « verdict ». Ces outils se confrontent alors aux associations allégoriques des images, ainsi qu'à leur traitement stylistique varié et rythmé. D'où en découlent des jugements rigides et parfois sévères. Une autre propension se constate néanmoins chez la critique d'aujourd'hui (années 2000), qui accepte le contrat de lecture établi par les films. Ces chroniqueurs repèrent les particularités des documentaires et s'en servent pour transcrire leurs émotions, leur ressenti. Ils préconisent ainsi de vivre la durée de la projection comme une expérience filmique tenant plus du sensoriel que du rationnel. Une multitude d'interprétations est dès lors envisageable et témoigne d'une ouverture critique – sans pour autant tomber dans des commentaires rocambolesques. Ce phénomène de scission, indiquant une

²⁹ Roger Ebert, « Naqoyqatsi », *The Chicago Sun-Times*, octobre 2002.

appréhension différente du cinéma, se répercute au sujet de la musique. Certains textes datant des années 1980 mentionnent ce paramètre en passant, en lui assignant un ou deux adjectifs ; alors que des critiques plus récentes lui consacrent un paragraphe entier. Cela dénote un regain d'intérêt pour la musique de film qui, durant des décennies, était un élément de moindre importance, recalé au second plan dans les discours sur le cinéma. Il faut cependant souligner que ces deux tendances, relevées au sein de l'ensemble des textes critiques, ne sont pas imperméables. Nous retrouvons chez l'une comme l'autre des arguments qui ont trait à la catégorie distincte. Les documentaires de *La trilogie des Qatsi* sont avant tout des objets d'appropriation, que l'on juge suivant nos expériences de vie et notre vision des phénomènes artificiels et naturels qui nous entourent. Il semble donc peu productif de maintenir cette dichotomie entre le discours rigide, poursuivant sa quête de l'ultime message, et celui de l'expérience totale, assimilable à du « cinéma pur ». Bien que ce type de film ne soit pas nouveau – nous l'avons bien remarqué avec *Berlin* de Walter Ruttmann – nous estimons que la spécificité de ces documentaires provient de la relation entre la musique et les images. C'est pourquoi une analyse structurelle soutenue par la notion de rythme nous permettra de mieux comprendre les mécanismes qui ont cours dans *La trilogie des Qatsi*. Une série d'arguments nous conduira ainsi vers des interprétations qui lieront, justement, message et expérience filmique.

2. Les motifs visuels convoqués

L'exercice de réception critique développé auparavant démontrait, entre autre, une attention particulière pour les images rassemblées dans *La trilogie des Qatsi*, lesquelles engendrent, dans les textes considérés, la fascination ou l'hostilité. Les documentaires de Godfrey Reggio offrent effectivement une variété de motifs visuels, formant de véritables groupes iconographiques repérables. Il semble donc nécessaire, avant d'entreprendre à proprement parler une analyse des procédés rythmiques de ces films, de passer par une phase d'identification afin de saisir les diverses formes graphiques que l'on y rencontre. Ainsi, au-delà des enjeux rythmiques que confère la temporalité du mouvement et du montage filmique, il s'agira, dans ce chapitre, de repérer et distinguer les motifs caractéristiques de chaque film, de même que ceux qui y sont communs. Pour ce faire, la perception visuelle sera notre outil principal. Il faut néanmoins signaler que le concept de rythme spatial – dont il sera ici question dans une moindre mesure – notamment discuter par Paul Fraisse³⁰ et Laurent Guido³¹ dans leur ouvrage respectif, peut s'avérer utile pour saisir certains motifs, car ce dernier ne requiert aucune temporalité, mais se fonde entièrement sur les dimensions spatiales de l'image. L'inventaire de ces figures nous permettra donc, d'une part, une meilleure appréhension des rythmes visuels pour la suite de cette étude, et d'autre part, de cerner comment Reggio envisage la spatialité et la plasticité de l'image. Enfin, ceci nous offrira la possibilité d'esquisser, de par ces images, les premiers signifiés de ces documentaires.

2.1 Le plan aérien et la plongée : un point de vue « divin »

La prise de vue aérienne et la plongée sont des procédés adoptés et maîtrisés par Godfrey Reggio pour forger le langage visuel servant à l'élaboration de ses documentaires. Pour rappel, ils déterminent un angle de prise de vue orienté vers le bas, dont le foyer de la captation (position de la caméra) se situe principalement au-dessus de l'objet filmé ou photographié (cependant, l'angle de certains plans aériens peut être horizontal ou en contre-plongée). Même si ce ne sont pas, chez Reggio, des motifs spécifiques participant à la constitution d'un type iconographique précis (elles peuvent en effet être appliquées à n'importe quel sujet), ces techniques de filmage sont assez

³⁰ Paul Fraisse, *Psychologie du rythme*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

³¹ Laurent Guido, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

prégnantes pour que l'on y voie une forme récurrente et significative ; car, suivant l'angle de prise de vue plus ou moins prononcé, plusieurs images de *La trilogie des Qatsi* présentent des dimensions spatiales similaires. Ceci se repère notamment grâce aux lignes directrices guidant notre regard. En effet, de nombreux plans aériens ou en plongée, composés de lignes obliques ou verticales, aboutissent à un point de fuite se trouvant à l'horizon. En outre, l'effet de plongée infère aux images une perspective dont l'axe est descendant.

Les motifs les plus représentatifs de ces figures sont sans doute les paysages urbains ou naturels. On les retrouve d'ailleurs parsemés dans l'ensemble de la trilogie. Dans *Koyaanisqatsi*, un segment d'une quinzaine de minutes faisant suite au prologue est justement consacré à la nature. Le premier plan de cette séquence (K1a, 00:03:44) montre une vue aérienne présentant une vaste étendue de montagnes rocheuses striées par l'érosion. On y détecte facilement les lignes obliques et verticales qui s'entrecroisent et se chevauchent pour terminer leur course au loin. Cette structure visuelle apparaît également lorsqu'il s'agit de la ville. Ainsi, plus loin dans le même film, le cœur d'une métropole est capté de la même façon que l'étendue rocheuse et acérée. Dans ce plan d'ensemble (K4, 00:31:15), gratte-ciels et immeubles de différentes grandeurs cohabitent et forment ce qui s'apparente à un tapis de stalagmites irrégulières dont on ne perçoit pas la fin (l'évidente ressemblance visuelle entre monde naturel et urbain sera explicitée au *chapitre 3*). Un autre plan (K6, 00:46:50) présente une vue de ville pendant la nuit dont les rues éclairées et les phares de voitures composent un damier infini. Ce premier documentaire offre de la sorte maints exemples de ce type, qu'il s'agisse de la nature ou de la ville.

De même, *Powaqqatsi* réunit des vues aériennes d'environnements naturels, partageant cette fois-ci l'espace avec des habitats ruraux et parfois précaires³², symbole d'une coprésence harmonieuse entre l'homme et la nature. D'autres plans de paysages offrent toutefois une construction visuelle plus horizontale et en légère plongée, prenant ainsi l'aspect, tant controversé par les critiques, de « carte postale ». A l'inverse, certaines vues de cités en plongée totale provoquent le déséquilibre et déroutent l'œil du spectateur par leur angle atypique et leur perspective déformée. Celles-ci se retrouvent dans les trois films, notamment dans *Powaqqatsi* (P3a, 00:46:52), pendant plus d'une minute, ainsi que dans *Naqoyqatsi* (Transition, 00:30:51), qui reprend partiellement le même plan utilisé par son prédécesseur.

³² Voir les segments suivants : P2a (00:15:12 ; 00:15:28) / P2c (00:23:39).

Nous sommes donc en présence de motifs paysagers s'articulant avec divers sujets tels que le site urbain, l'environnement naturel intact ou cohabitant avec l'homme. Leurs caractéristiques communes proviennent évidemment du traitement spécifique de l'espace ; spatialité qui se manifeste ici par un effet de grande profondeur, renvoyant par moments les objets représentés à perte de vue, les réduisant à des points indistincts. Ces plans peuvent alors s'assimiler à des compositions picturales ou des photographies de paysages que l'on considère souvent, à l'aune de certains critères esthétiques établis, comme étant « beaux ». De nombreux critiques ont d'ailleurs relevé la « beauté » des images et leur caractère contemplatif, n'y voyant parfois aucune connotation possible à cause de cet aspect plastique exacerbé (voir *chapitre 1.2*, p. 10).

Certes, il y a là une mise en valeur de l'image dont l'allure grandiose et majestueuse résulte de différents choix de cadrage appropriés et réfléchis. Mais pourquoi Reggio recourt-il constamment à cette organisation spatiale ? Qu'est-ce qui motive ce point de vue « particulier » ? Et à quoi ou à qui peut-on le rattacher ? L'historienne Teresa Castro, ayant consacré un ouvrage dont le sujet se regroupe autour d'une *pensée cartographique des images*, incluant les atlas, les panoramas et les vues aériennes cinématographiques, nous fournit certainement un élément de réponse :

[...] la quête des « ciné-sensations » du monde conduit non seulement à une mobilisation extrême de la caméra, mais aussi à l'exploitation de points de vue inhabituels. Parmi ces derniers on compte les vues verticales et obliques, c'est-à-dire le cadrage en plongée. [...] Entendue comme un « œil mécanique », la caméra cinématographique (comme la caméra photographique) se veut désormais affranchie des contraintes corporelles et terrestres de la vision humaine et semble s'accorder parfaitement au cinétisme des mouvements aériens et leur intensité sensorielle³³.

En outre, Jeanne Folly du journal *Libération* interroge le cinéaste sur ses choix photographiques et esthétiques pour *Koyaanisqatsi* : « Nous avons essayé de montrer l'ordinaire, comme quelque chose d'extraordinaire selon une idée très précise qui était contenue dans la dramaturgie. Nous n'avons pas cherché à faire "joli"³⁴ ». Donc, au-delà de prescriptions purement esthétiques, ce point de vue semble motivé par une volonté de représenter l'altérité des choses, une vision atypique fournissant une certaine *intensité sensorielle*, comme le remarque Castro. Sur ce point, ce que Reggio énonce dans l'interview rejoint les observations rigoureuses et méthodiques de l'historienne : le même et immuable ordinaire est visualisé sous un angle inhabituel qui appelle une

³³ Teresa Castro, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011, pp. 120-121.

³⁴ Jeanne Folly, « Koyaanisqatsi, qué ?... », *Libération*, août 1983.

vision extraordinaire, hors-normes. On sent par ailleurs, dans cet extrait d'entretien, le souhait de parvenir à une certaine objectivité en désamorçant tout ancrage narratif pouvant être imputé à n'importe quel être physique. Et lorsqu'il parle de dramaturgie, c'est le concept total du film qu'il évoque : un long-métrage où les acteurs du drame s'appellent « Terre », « Eau » ou « Ville », reléguant l'être humain à un simple figurant se trouvant nulle part et partout à la fois.

Ces effets stylistiques peuvent être attribués par conséquent à un observateur lointain, dont les larges visions d'étendues naturelles et urbaines lui octroient le don d'ubiquité et d'omniscience. Ce point de vue « divin » renvoie ainsi à la figure de l'auteur, car c'est lui le seul maître des choix esthétiques de son projet ; ou, pour reprendre une ancienne formule plus symbolique, au « grand imagier » d'Albert Laffay³⁵, parce que ces énoncés, dépourvus de narrateurs explicites, convoquent dès lors cette suprême instance organisant le style et la forme filmique – instance qu'André Gaudreault et François Jost nomment d'ailleurs « documentariste » ou « journaliste » dans le cas d'un reportage ou d'un documentaire³⁶. Mais cet observateur ne se contentera pas seulement de rester en retrait. En scrutant d'un peu plus près l'organisation terrestre et humaine, il nous permettra de percevoir d'autres motifs visuels.

2.2 Les éléments naturels fondamentaux

L'écologie étant l'une des principales préoccupations remarquables dans ces films, l'environnement terrestre y tient inévitablement une place prépondérante. Les contours, la texture et les couleurs des objets représentés opèrent alors, sur la pellicule immaculée, un découpage spatial permettant de reconnaître, entre autres formes, les éléments constitutifs de notre planète. Ainsi, au-delà d'une spatialité marquée par la perspective aérienne, les paysages cités précédemment recouvrent différents motifs dont certains illustrent les forces vitales et naturelles de la Terre. De ce fait, une série de plans décline de façons diverses l'idée de ces composants. La seconde séquence de *Koyaanisqatsi* (K1), déjà nommée, en est l'exemple symptomatique : l'élément « terre » est figuré par de grands domaines désertiques et rocaillieux, des montagnes, des façades rocheuses, et également des dunes de sable. Certains plans rapprochés nous permettent de distinguer les couches sédimentaires, les surfaces inégales et rugueuses, ainsi que les roches

³⁵ Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

³⁶ André Gaudreault, François Jost, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005 [Paris, Nathan, 1990], p. 47.

creusées par l'incessante érosion. L'air, quant à lui, s'observe par le biais de ses manifestations cinétiques – exception faite dans ce chapitre – car il est, comme nous le savons, invisible à l'œil nu. Le motif des nuages permet donc une telle présence par leurs multiples mouvements et transformations. En outre, l'envol des grains de sable au sommet des dunes ébauche le chemin emprunté par le vent (K1a, 00:09:29), de même que celui-ci se remarque via des effusions gazeuses sortant de plusieurs crevasses (K1a, 00:08:41). Cependant, une image statique peut aussi évoquer l'air, et plus particulièrement l'atmosphère, par un paysage de ciel et de nuages. Il ne faut d'ailleurs pas oublier que l'air est ce liant imperceptible dont les autres éléments s'accommodent, et qu'il est par conséquent omniprésent dans une majorité de plans – à l'instar de la lumière naturelle du soleil, sans laquelle aucune photographie ne serait possible. La surface terrestre baigne en effet dans ce climat lumineux dont les traces s'observent grâce au contraste clair-obscur provoqué par les rochers, de telle façon que des formes arbitraires d'ombres et de lumières s'arrangent au sol (K1a, 00:07:54). Il s'agit là évidemment d'une représentation allégorique du feu. A cela s'ajoute le dernier élément fondamental de cette théorie descriptive du monde : l'eau. A l'aide de plans d'ensemble et rapprochés, ce liquide vital est dépeint sous divers aspects : océan calme et fleuve tranquille, eau écumante et agitée, rouleau de vagues et rivière suivant son cours ; les déclinaisons sont nombreuses.

Pris dans sa globalité, *Powaqqatsi* présente, à l'image de *Koyaanisqatsi*, une structure bipartite. Il y a tout d'abord une évocation de la nature par l'illustration de ses éléments constitutifs, puis, l'environnement urbain prend le relais avec ses immeubles, sa technologie et son organisation frénétique³⁷. La même prégnance des emblèmes naturels se retrouve donc dans le second volet de la trilogie. Dès lors, une description exhaustive de ce segment paraîtrait redondante. Dans ce cas, il semble préférable d'y repérer les différences marquantes.

Là où le premier long-métrage de Reggio exposait une nature vierge de tout être humain, *Powaqqatsi* propose une intelligente interaction entre l'homme et les processus naturels qui l'entourent³⁸. La terre apparaît cette fois-ci comme une source indispensable aux êtres vivants. On la voit cultivée (P2c, 00:24:55), transportée (P1, 00:00:35), ou encore façonnée en forme de

³⁷ Ces deux parties ne sont pas pour autant hermétiques l'une à l'autre. Le *sous-chapitre 2.5* se focalisera justement sur la cohabitation des motifs visuels décrits tout au long de ce chapitre. Et l'organisation filmique, traitée au *chapitre 3*, évoquera immanquablement cet aspect-là.

³⁸ Etant l'aspect nodal de *Powaqqatsi*, cette interaction entre l'homme et son contexte environnemental sera reprise dans les prochains points, de même qu'au *chapitre 3*.

champs et de rizières (P2a, 00:14:19). L'eau quant à elle arbore un statut identique à la terre ; elle est littéralement source de vie. Au milieu de cette imposante masse bleue et homogène se dessine alors la silhouette humaine. La pêche, la navigation ou tout simplement la baignade sont donc au cœur de ces plans « liquides » (P2a, 00:11:49 à 00:14:19). Un segment dédié à la religion commence aussi par deux plans consécutifs manifestant toute la puissance de la nature : un panoramique vertical de bas en haut laisse découvrir la forme triangulaire et impressionnante d'une montagne, avec en son dos, un coucher de soleil. Au plan suivant, ce soleil se reflète sur l'océan paraissant humble et paisible (P2d, 00:31:13).

Ces éléments, nous les rencontrons également dans le troisième documentaire, *Naqoyqatsi*, bien qu'ils se fassent plus rares que dans les films précédents. D'autre part, même si leur perception semble pareille, ceux-ci présentent un paramètre décisif quant à leur appréhension. Ces images sont en effet manipulées numériquement. Par exemple, on repère dans le premier segment du film (N1, 00:05:00) une image de mer agitée, en noir et blanc ; une autre, construite en images de synthèse, expose un lac au centre d'un massif rocheux sur lequel se reflètent des nuages ; et l'émergence d'une montagne, également créée de toute pièce, représente autant l'archétype du composant « terre » que les capacités techniques à édifier virtuellement ce qui s'apparente à la réalité.

A ce stade de l'analyse, il serait dangereux voire présomptueux de déduire hâtivement des interprétations sur la totalité de la trilogie. Nous pouvons néanmoins avancer que l'idée de la nature varie légèrement de film en film, même si les motifs visuels restent semblables. Comme nous venons de le constater avec *Naqoyqatsi*, la nature est d'une certaine manière détournée de son essence par l'intermédiaire du traitement numérique. Le fait que l'image projetée soit déjà une « représentation » – dans cette circonstance, la nature – la manipulation digitale renchérit dans ce sens et suggère un état virtuel de celle-ci. *Powaqqatsi*, lui, cherche à montrer un état de coprésence entre l'homme et la nature, dont le respect « mutuel », si l'on peut dire, est palpable. *Koyaanisqatsi*, enfin, présente une nature à l'état brut, dont l'unique responsable des éventuelles métamorphoses se trouve être la nature elle-même. Mais qui dit écologie parle forcément d'un environnement, quel qu'il soit, cohabitant avec un autre. Nous allons ainsi découvrir l'idée de la ville que fournissent ces documentaires.

2.3 La représentation de la ville

Qu'on le voie comme un véritable complément de la nature, ou au contraire, comme un ennemi, l'environnement urbain est un acteur crucial au sein de *La trilogie des Qatsi* et mérite, de ce fait, toute notre attention. *Naqoyqatsi* jouant la carte de la manipulation numérique et parfois de l'abstraction, la représentation de la ville se révèle donc complètement dans les deux premiers films. Comme nous l'avons mentionné en 2.1, cet état artificiel, construit de la main de l'homme, s'observe à travers le prisme d'une vision extraordinaire octroyée par le « point de vue de Dieu » (traduit évidemment par la plongée et le plan aérien). Au-delà des surfaces géométriques striées formant des espaces cubiques et rectangulaires s'illustrent alors d'autres motifs se greffant à l'idée de la ville. Ceux-ci se remarquent quand la caméra de Reggio s'approche des territoires urbains et lorsqu'elle pénètre les différents édifices qui les constituent. L'un d'eux se caractérise par un des moyens de locomotion les plus courants : l'automobile.

Au cœur de la ville, la voiture assure le transport de personnes, de matériaux et de marchandises. Elle représente l'activité mouvementée du milieu urbain et produit, quand elle circule à travers les rues, les virages et les angles vifs des routes, un flux continu s'interconnectant entre les gigantesques gratte-ciels. Ce véhicule s'affiche évidemment en groupe, formant par la même occasion le motif du trafic automobile. Dans la seconde partie de *Koyaanisqatsi*, dédiée à la ville, le trafic automobile s'observe de près et de loin, de jour comme de nuit. Captée en grand angle ou en téléobjectif, la forme rectangulaire des voitures instaure sur l'écran une spatialité pourvue de lignes horizontales et verticales, s'apparentant parfois à des points disposés aléatoirement dans le cadre (K3, 00:26:35). Il en est autrement dans *Powaqqatsi*, où la place de l'automobile joue un rôle secondaire, le but étant de considérer tout d'abord la figure de l'être humain en rapport avec son environnement. Une séquence d'environ 9 minutes (P3b, 00:55:01) dépeint justement l'homme progressant au sein d'un contexte urbain. Si, dans la majorité des plans de cette séquence, l'objet représenté est la figure humaine, l'automobile est tout de même omniprésente. Ces plans, conçus cette fois-ci sans l'aide de la plongée ou de la vue aérienne, présentent par conséquent des images à hauteur d'homme, fournissant ainsi un « point de vue » différent que dans *Koyaanisqatsi*. En captant l'évolution de l'homme dans les rues de la ville, Reggio attribue aux véhicules un statut presque « perturbateur ». Par leur mobilité ininterrompue, les voitures passent en effet à proximité

de l'objectif de la caméra, donnant l'impression d'un découpage du plan en cours³⁹. Ceci induit, pour un bref instant, une composition de cadre uniforme et monochrome se résumant par une vision principalement floue de carrosseries de voitures. Le passage incessant de ces véhicules engendre également un comportement spécifique de l'être humain. Le trafic automobile impose de la sorte l'arrêt ou la marche des foules. Ces personnes doivent, selon l'expression, « faire avec », se conformer aux prescriptions urbanistiques et à la cadence du trafic. Enfin, loin des considérations temporelles qui détermineront d'autres réflexions, la voiture évoque – également peut-être pour Godfrey Reggio ? – une ère technologique et mécanique en perpétuelle interaction avec l'homme. Cet élément omniprésent, base d'un réseau de transport et de communication, s'exprime supérieurement au sein des plus grandes métropoles du monde. Il symbolise également un style de vie où tout s'accélère ; une vie où la notion de vitesse régit la plupart des domaines dans lesquels nous évoluons, que ce soit dans les milieux professionnels, dans le privé ou les loisirs. Mais s'il est un autre représentant significatif de l'urbanisme, ce sont bien les édifices qui le composent.

Effectivement, comment pourrions-nous parler de la ville sans mentionner ce qui la caractérise intrinsèquement ? Les gratte-ciels et les immeubles de toutes sortes forment donc un motif visuel facilement remarquable, qu'ils soient en agglomérations ou figurés séparément. En outre, ils offrent sur le plan sémantique de multiples interprétations suivant le contexte dans lequel ils s'expriment. Bien entendu, ces bâtiments se révèlent d'abord, dans le présent chapitre, sous le joug de la spatialité – il ne semble pas inutile de le rappeler. Quelles implications fournissent alors ces images de gratte-ciels ? On peut déjà soutenir que le cinéaste assigne à ces hautes demeures un statut majeur et les élève à de véritables objets de réflexions. Ces édifices agencent naturellement la plupart des paysages urbains (*sous-chapitre 2.1*), donnant l'impression d'une entité autonome qui organise la vie citadine. Mais en tant qu'objet architectural indépendant, le gratte-ciel prend, dans une certaine mesure, d'autres connotations. Une brève séquence de *Koyaanisqatsi* introduit justement une série de plans de gratte-ciels en forte contre-plongée (K4, 00:39:17). Cet angle particulier infère un point de vue pouvant être légitimement attribué à l'homme. L'observateur « divin » se transforme alors pour quelques instants en un observateur « anodin ». Lorsque ces images sont visionnées, il semble que ce soit l'immensité de l'édifice et son caractère imposant et monumental qui ressortent le plus. Cette structure allongée peut ainsi s'appréhender comme le

³⁹ Dans certains cas, ce procédé sert d'élément transitoire entre différents plans. Le passage des voitures au premier plan de l'image est utilisé, si l'on veut, comme un raccord.

symbole d'une (post)modernité conduite par le progrès technologique et industriel. En revanche, ces contre-plongées reflètent également une vision vertigineuse et dérangeante. De cette façon, le gratte-ciel est aussi en mesure de figurer la vanité et la démesure de l'être humain, réduisant par là même son créateur à l'état d'oppression et de perdition à l'aide de sa considérable masse de verre et de métal. Un autre segment démontre en quelque sorte l'échec de l'homme sur ses propres constructions (K4, 00:32:24). Il s'agit d'un complexe d'immeubles désaffectés dont le sort n'est autre que la destruction. Ces bâtisses abandonnées et détériorées ressemblent à de véritables ruines dressées sur un tapis de débris⁴⁰. Il est donc difficile d'y voir autre chose qu'une défaite sociale, de même qu'un engrenage autodestructeur généré par l'homme. Ce n'est pourtant là qu'un des aspects de la ville observés par Reggio – cinéaste qui se défend, parfois avec peine, d'une certaine neutralité.

La ville s'illustre donc également par des centres commerciaux, des gares, des aéroports et des industries dont la production est automatisée. C'est aussi, dans *Powaqqatsi*, un monde confrontant le modernisme à l'archaïsme⁴¹. Au sein des métropoles des pays du tiers-monde se mêlent effectivement gens de tradition, pauvres et nouveaux riches, anciens baraquements et gratte-ciels fraîchement élevés. La foule se mélange confusément parmi les divers moyens de transport, laissant ainsi l'impression d'une ville désorganisée ne trouvant pas encore ses marques.

Quoi qu'il en soit, il faut garder en tête que ces constatations émanent de la seule perception d'une série de motifs représentant l'environnement urbain. Ce sont avant tout des interprétations qui découlent d'une lecture spontanée et intuitive de l'image. Mais cela ne veut pas dire pour autant que ces observations sont à infirmer, de même qu'il est nécessaire de réinterpréter l'image lorsqu'elle se juxtapose à côté d'autres images prises dans un ensemble temporel. On peut donc se demander à juste titre si *La trilogie des Qatsi* présente une ville aliénante ou si elle félicite, au contraire, un mode de vie s'organisant autour du progrès technique et industriel. Ces différentes

⁴⁰ A titre informatif, ces immeubles formaient le quartier de *Pruitt-Igoe* à Saint-Louis (Missouri) aux Etats-Unis (années 1950). Ce complexe locatif fut construit dans le but de venir en aide aux personnes en difficultés sociales. Mais dès que la loi sur la ségrégation dans les logements fut abolie, la plupart des blancs quittèrent le quartier, laissant vacants près de 40% des logements. Le titre de la musique recouvrant cette séquence s'intitule d'ailleurs *Pruit Igoe* (<http://fr.wikipedia.org/wiki/Pruitt-Igoe>). Cette séquence offre donc une interprétation sociohistorique suivant le contexte de projection. (Dans quel pays et pour quel public la projection a-t-elle lieu ?)

⁴¹ Un unique plan témoigne habilement de cette coprésence dans les villes du tiers-monde. Il s'agit d'une image dont la prise de vue en contre-plongée montre une vieille église face à un gratte-ciel. (P3c, 01:09:07).

figures urbaines seront évidemment envisagées au sein d'un ensemble et considérées selon un axe temporel, fournissant ainsi, nous l'espérons, de nouvelles réponses.

2.4 Et au milieu circule l'être humain

Un des derniers motifs prégnants qui parcourent *La trilogie des Qatsi* est assurément la forme humaine. Bien qu'il ne s'agissait pas jusqu'ici d'une figure centrale, l'être humain a tout de même été mentionné lorsque d'autres motifs étaient abordés, tellement il apparaît dans de nombreuses séquences – spécialement dans *Powaqqatsi*, où rares sont les plans où il est absent. L'homme se décline donc, au travers de ces documentaires, selon trois modalités : on le découvre en tant qu'individu propre, différencié de ses semblables par ses traits physiques ; il est également considéré en groupes, caractérisant de ce fait une ethnie identique ou l'accomplissement d'une activité similaire ; enfin, il est appréhendé comme une masse homogène et impersonnel, une foule jonchant inlassablement la surface terrestre.

Si certains ne voient pas le rapport avec les titres de ces films – issus de la langue des indiens Hopi – et leur contenu, il serait judicieux de rappeler que le suffixe « qatsi », présent dans ceux-ci, signifie « vie ». Par conséquent, le titre communément employé aujourd'hui pour qualifier ces documentaires se transcrit littéralement par *La trilogie de la vie*. Et c'est bien de « vie » qu'il s'agit, au sens propre, lorsque l'on s'intéresse à l'homme ; ainsi que le « vivant » appelle une organisation communautaire et sociale. Il n'est donc pas risqué de soutenir que ces films fournissent, comme de nombreux objets filmiques, une certaine représentation de la société, même si elle paraît dans ce cas parfois prétentieuse⁴². En effet, l'être humain se manifeste souvent et de multiples façons : on l'y voit, dans *Koyaanisqatsi* (K5, K6, K7), travaillant à la chaîne, lors des loisirs, au restaurant et dans les centres commerciaux. Il y a ces fameux gros plans de portraits nous interpellant par leur regard caméra, et, opposé à cela, des plans d'ensemble examinant l'interminable déambulation des foules. *Powaqqatsi* montre également l'individu au travail, moulant le grain, bêchant la terre ou pêchant sur l'océan. Il y a des scènes de prières, des cortèges, des danses traditionnelles et des parades militaires. La figure de l'enfant y apparaît aussi : en

⁴² En regroupant, parmi d'autres, une quantité d'images représentant l'homme dans maintes situations, Reggio voulait inférer un caractère universel à ses films. Mais ce lot d'images provoqua, pour certains, un discours déconcertant tenant parfois de l'abstraction. A ce sujet, voir le *sous-chapitre 1.2*, pp. 10-14 : *Forme, discours et beauté plastique*.

uniforme d'écolier et jouant dans les rues. Sportifs, gymnastes et athlètes de toutes sortes s'exhibent dans *Naqoyqatsi*, ainsi que des supporters, des stars, des traders et des dirigeants politiques. Ce dernier opus offre également une vision altérée de l'homme par l'intermédiaire du scanner et de l'IRM.

Cette énumération, quelque peu exhaustive il faut l'accorder, démontre que le motif de l'être humain se décline à profusion, jouissant ainsi d'une multitude de facettes. Mais pour mieux saisir la fonction de ces figures, il faut les considérer dans leurs associations respectives, de même qu'il faut prendre en compte l'environnement dans lequel elles interviennent. Cependant, la première image de chacun des films en question suscite l'interrogation et procure inévitablement, si l'on y réfléchit, quelques indices quant à l'idée de l'homme. Par exemple, *Koyaanisqatsi* commence par un lent zoom arrière sur une vaste peinture pariétale représentant des silhouettes humaines, dont l'une d'elles est plus grande que les autres et agrémentée d'ornements. Cette seule image évoque d'une part, rien que par son signifiant, une ancienne civilisation qui pratiquait, selon les termes usuels, l'art graphique. D'autre part, elle signifie une vie sociétaire dont l'un des fondements est la religion, pour autant que l'être imposant et supérieur soit interprété comme un dieu. Cette figure divine, observant ses fidèles, fait également penser au point de vue qu'octroient les plans aériens. De façon moins allégorique, le prologue de *Powaqqatsi* présente des hommes au travail, dont le dur labeur est explicite. Et *Naqoyqatsi* s'ouvre par un zoom avant sur une représentation picturale de la tour de Babel, faisant évidemment référence au mythe portant le même nom. Pour rappel, celui-ci parle d'un ambitieux projet consistant à construire une tour qui atteindrait le ciel. Mais lorsque Dieu sut ce qu'il se passait, il multiplia les langues et la construction s'arrêta pour cause d'incompréhension entre les hommes. Ceci symbolise autant l'orgueil de l'homme et son désir de puissance que son incapacité à se comprendre mutuellement, créant ainsi des tensions pouvant aboutir à de véritables conflits. Mais c'est aussi, pour Reggio, l'occasion de défendre son choix de ne pas recourir aux langues et à l'oralité, que les images se suffisent à elles-mêmes pour induire du sens.

Même si ces prologues fournissent des indices par rapport à l'appréhension de l'homme dans l'ensemble de la trilogie, il est difficile, comme dit auparavant, d'en déduire toutes les implications. Toutefois, il semble justifier de soutenir, au même titre qu'une représentation sociale de l'homme, que ces documentaires soulèvent des interrogations d'ordre métaphysique. Alors, au-delà de ces préoccupations, quel statut l'être humain tient-il à l'intérieur de ces films ? Dans son essai de 1927,

Ornement de masse, Siegfried Kracauer dépeint la société dans laquelle il évolue en la comparant, notamment, aux nouvelles formes de spectacles. Il décrit ainsi les revues de *girls* dont l'objectif est l'émerveillement de l'œil par la composition de figures ornementales humaines. Par leurs gestes synchrones et parallèles, ces filles ne forment plus qu'une seule masse dont l'agencement harmonieux, comme le souligne Kracauer, est sa propre fin, donc manquant de substance. Cet exemple allégorique appuie le constat du journaliste, à savoir qu'il progresse dans une société hautement capitaliste et industrielle renforçant le raisonnement uniforme, la mécanicité et la dénaturation de l'homme. Le célèbre critique remarque ainsi : « En tant que membres de la masse uniquement, – non en tant qu'individus convaincus d'être façonnés de l'intérieur –, les humains sont des morceaux d'une seule et même figure⁴³ ». C'est peut-être dans cet ordre d'idées – que l'on discutera plus loin à l'aide des réflexions de Pascal Michon – qu'est représenté l'homme dans *La trilogie des Qatsi*. S'agit-il donc d'un processus de déshumanisation et d'uniformisation ou d'une ode à l'être humain ? Avant d'y répondre, finalisons notre réflexion sur les différents motifs visuels.

2.5 Cohabitation d'entités... et quelques autres

Si les principaux motifs se sont révélés jusqu'alors dans leur autonomie la plus considérable, il ne faut pas omettre que ceux-ci interagissent fréquemment dans la même image. En conséquence, cette cohabitation de structures visuelles crée, au sein d'un même et unique cadre, de véritables phénomènes concomitants remarquables. Dans une certaine mesure, une dualité de figures graphiques se constitue à l'intérieur de l'image. Mais cette manifestation simultanée induit également une évolution des formes en jeu dont chacune s'appuie sur l'autre pour progresser. L'image fournit donc, en amont de multiples interprétations, une double lecture produite par la coexistence des instances spatiales. Selon le mode de lecture, ces motifs seront perçus distinctement, donnant par la même occasion une signification attachée à chacun d'entre eux. D'un autre côté, une signification « supérieure » se manifestera lorsqu'une relation étroite de ces éléments sera prise en compte. Certes, ceci est une des bases de l'analyse de l'image, mais il semble utile de la rappeler, tellement ces trois documentaires reposent sur un jeu d'indépendance et d'interaction des motifs présents. Que pouvons-nous donc déduire, à ce stade préliminaire de

⁴³ Siegfried Kracauer, « Ornement de la masse » [1927], in *Le voyage et la danse, figures de ville et vues de films*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1996, p. 71.

l'analyse, de ces coexistences ? Parmi les différentes figures visuelles repérées, certaines combinaisons se constatent et fonctionnent généralement en binômes. Il y a notamment la relation entre l'homme et la nature, évoquée précédemment au sujet de *Powaqqatsi*. L'être humain est également saisi dans son rapport avec la technologie, englobant sous ce terme générique, la ville, les moyens de transport et de communication, l'industrie moderne et l'ère numérique. Les éléments naturels eux-mêmes sont en état de coprésence presque en permanence, ainsi qu'ils se confrontent aux gratte-ciels des mégapoles. Exceptés des rapprochements évidents entre ces diverses configurations, il paraît justifié de s'interroger sur ses valeurs significatives. Ces évolutions parallèles et synchrones cherchent-elles à contraster les motifs impliqués, ou plutôt à les corrélérer afin d'établir de nouvelles figures singulières ? La prise en compte des indices temporels ainsi que du paramètre musical apportera un véritable éclaircissement sur le rôle et la fonction des formes visuelles existantes.

Outre ces cohabitations, il ne faut pas oublier de mentionner que d'autres objets visuels tiennent une place non négligeable dans l'ensemble de la trilogie. Même si ceux-là sont moins considérables que la ville ou la nature, ils trouvent malgré tout leur pertinence parmi les autres. On notera par exemple la présence de la fusée, évoquant vraisemblablement l'ultime progrès technologique, de même que la conquête de l'espace. Cette forme conique et cylindrique s'aperçoit également lorsque l'idée de la guerre est évoquée, par des plans d'avions de chasse ainsi que le lancement de missiles en tout genre. Mais la guerre c'est aussi les tanks, les canons et la bombe atomique, arme destructrice dont on reconnaît l'effet par l'énorme champignon de poussières et de débris s'élevant au ciel. Les trois films contiennent également une séquence dans laquelle des images télévisuelles sont montrées. Par le biais du téléviseur, une galerie d'images publicitaires, de sport, d'émissions de variétés et de ventes par correspondance est exhibée devant nos yeux. Cela suggère, semble-t-il, un développement accru de la télécommunication autant que la représentation d'un mode de vie identique qui s'impose dans le monde entier. *Naqoyqatsi* décrit par ailleurs, nous l'avons mentionné, un monde gouverné par la technologie numérique, illustré entre autre par une pluie de symboles mathématiques et de chiffres binaires – des « 0 » et des « 1 » – ainsi que par une série de circuits électroniques (N2, 00:08:07).

La trilogie des Qatsi rassemble donc une quantité de compositions visuelles riches et variées. Ceci s'est vérifié sans difficulté dans ce chapitre. L'énumération pourrait d'ailleurs continuer – au risque d'être fastidieuse – mais il apparaît clairement que les principales figures ont été repérées et

« inventoriées ». Ces dessins, généralement subordonnés au regard de l' « observateur lointain », utilisant le téléobjectif pour épier l'objet qui le concerne, apportent ainsi une première lecture de ces documentaires. L'analyse des motifs visuels présents a effectivement permis de déceler certaines significations liées intrinsèquement à l'image. Mais que vont devenir ces motifs et leur signifié lorsqu'ils seront abordés selon une perspective temporelle ? Vont-ils perdurer et s'approfondir, ou au contraire se modifier et s'éloigner de leur signification initiale ? Même si nous ne savons pas vraiment, pour l'instant, ce qu'il adviendra de ces compositions, nous pouvons néanmoins postuler que celles-ci se regroupent autour de trois paradigmes : la nature, l'être humain et l'artificialité. Il s'agit là d'entités dont la relation induira, nous le croyons, une véritable dialectique. La suite de cette étude se concentrera justement sur le mouvement interne des images ainsi que sur le rythme temporel et l'interaction de ces trois pôles. Naturel et artificiel, réel et virtuel, ou encore organique et synthétique, ce sont là quelques termes qui guideront notre réflexion.

3. Quand l'image se meut et les motifs s'ordonnent : une trilogie « rythmée »

La recherche approfondie de motifs visuels, occupant la totalité du chapitre précédent, a permis de distinguer divers thèmes que l'on retrouve dans les trois documentaires. Mais cette reconnaissance d'éléments graphiques, conjuguée avec la décomposition détaillée de chaque film, offre également la possibilité de déceler plusieurs rythmes traversant *La trilogie des Qatsi*. Ceux-ci se manifestent d'une part par le mouvement interne de l'image (rythme *intérieur*), que ce dernier soit accéléré ou ralenti, et d'autre part par l'opération du montage (rythme *extérieur*), qui elle-même organise divers ensembles rythmiques – justement repérables grâce aux motifs visuels – formant à leur tour un rythme complet pour chaque film.

Par conséquent, ce chapitre se concentre sur le fonctionnement des films dans leur structure propre, que ce soit ponctuel (une séquence, quelques plans ou un enchaînement spécifique de quelques secondes), ou à niveau global. Dans les lignes qui vont suivre, nous tenterons d'éclaircir les mécanismes internes de ces documentaires : face à quel type de montage sommes-nous ? Comment les plans, les motifs visuels et les figures thématiques s'articulent-ils ensemble ? Quels rythmes cela forme-t-il ? Y a-t-il dans ces films une structure qui se rapprocherait des règles régissant le monde de la musique ? Et quelles significations peut-on tirer de ces agencements temporels ?

Outre ces préoccupations majeures, certaines remarques de chroniqueurs nous ont amené à comparer, lors du traitement de la réception critique, les films de *La trilogie des Qatsi* avec un film de Walter Ruttmann de 1927 : *Berlin, symphonie d'une grande ville*. Ce rapprochement se manifestait, de la part de Siegfried Kracauer pour *Berlin*, et d'une poignée de critiques « contemporains » (1982 - 2002) pour les films de Reggio, dans la dénonciation d'un message confus en raison d'un montage associatif se dispensant de tout commentaire, tenu uniquement par une partition musicale. Par conséquent, si les pages suivantes se focaliseront exclusivement sur la structure filmique, impliquant ainsi la notion centrale de montage, il serait judicieux de rappeler d'où viennent les modalités formelles et stylistiques adoptées par Godfrey Reggio pour construire ses documentaires. Remontons alors brièvement dans les années 1920, lorsque Ruttmann et ses collègues – cinéastes et expérimentateurs d'horizons différents – testaient les limites de la

figuration spatiale de même que celles du montage ; période où le concept de rythme noircissait les pages des premiers théoriciens du cinéma.

3.1 Prolongement d'une esthétique « rythmique »

En dehors de l'association du point de vue de Kracauer sur *Berlin* à certains discours sur les trois épisodes des *Qatsi*, une réflexion parcourant divers textes critiques renvoie directement à un type d'argumentation que l'on retrouve dans les théories françaises des années 1920. Mentionnés auparavant (voir le *sous-chapitre 1.1*), plusieurs auteurs se plaisent en effet à faire référence à la musique ainsi qu'à d'autres arts pour qualifier l'objet de leur étude. Des expressions telles que « poème audiovisuel⁴⁴ » ou « symphonies illustrées⁴⁵ » se repèrent effectivement dans l'ensemble de la critique. De même, on peut se rappeler la phrase terminant la *citation n°20*, issue d'un article de Louis-Paul Favre sur *Koyaanisqatsi*, alors chroniqueur dans l'hebdomadaire romand *La Vie protestante* : « Il [Godfrey Reggio] parle le pur langage du cinéma, celui du mouvement rythmé⁴⁶ ». Conscients ou non du lien qu'ils tissent avec l'« avant-garde » française et allemande, ces chroniqueurs nous amènent à penser que *La trilogie des Qatsi* se fait l'héritière des principes esthétiques émergeant durant cette décennie. Aux qualificatifs musicaux employés par la critique se rajoutent ainsi les mentions de l'idée de rythme, d'un mouvement cadencé par les « gestes usuels » du monde, de la nature et de l'homme.

Par leur dissertation critique et parfois « poétique », ces auteurs rencontrent alors le courant du musicalisme qui s'épanouit justement durant cette période⁴⁷. Dans son *Age du rythme*, paru en 2007, Laurent Guido retrace cette mouvance et met en exergue le stimulant processus de pensée des principaux acteurs qui la constituent. D'emblée, il rappelle son concept : « Pour l'instant peu étudiée, cette mouvance tente de définir les paramètres filmiques à l'aide de certains éléments propres à la structuration du langage musical (“rythme”, “mélodie”, “contrepoint”, “harmonie”, “leitmotiv”, “tension”-“résolution”, “cadence”, “symphonie”...)»⁴⁸. Les multiples tentatives d'analogie entre musique et cinéma de critiques et théoriciens français tels que Louis Delluc, Emile

⁴⁴ Marcel Martin, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁵ Brice Lalonde, *op. cit.*, p. 55.

⁴⁶ Louis-Paul Favre, *op. cit.*

⁴⁷ Le musicalisme se trouve également, sous d'autres assises, dans le domaine de la peinture française au début des années 1930 (Laurent Guido, *op. cit.*, p. 460, *citation n°2, chapitre IV*).

⁴⁸ Laurent Guido, *op. cit.*, p. 175.

Vuillermoz, Paul Romain ou Germaine Dulac aboutirent à de passionnants débats qui, selon Guido, tendaient vers une même reconnaissance du cinéma :

Les exemples d'Emile Vuillermoz et de Paul Romain, qui se situent au cœur de ces préoccupations, démontrent que l'insistance sur la nature musicale du film répond en grande partie à une volonté de légitimation artistique du cinéma, nouveau médium qu'il s'agit de valoriser en le rapprochant de la forme d'expression la plus élevée dans le système des beaux-arts⁴⁹.

Si ces penseurs du cinéma cherchaient à légitimer le nouveau médium en passant par l'analogie musicale, qu'est-ce qui poussent alors des chroniqueurs contemporains à recourir aux référents musicaux ? Ces comparatifs s'originent probablement dans le type même du discours critique, dont le but est avant tout de transmettre ces impressions via une série de jugements de valeur. Le recours aux références artistiques est donc fréquent et manifeste les ressentis et les sensations de l'auteur. Mais, si l'on corréle musique et cinéma, les films discutés possèdent, selon toute vraisemblance, de réelles similitudes.

Il serait vain de se lancer ici dans une entreprise visant l'étude des théories cinématographiques françaises des années vingt, car ce sujet, déjà largement exploité et cultivé, tient du véritable phénomène. Par ailleurs, la définition du rythme reste encore ambiguë de nos jours, alors qu'était-ce il y a près de quatre-vingt-dix ans ? Mais si l'on revient aux idées musicalistes, certains termes extraits du lexique musical conviennent apparemment lorsqu'on aborde la trilogie de Godfrey Reggio. Prenons le *leitmotiv*, qui fonctionne en tant que motif musical revenant à des fréquences variables, dans une œuvre classique par exemple, pour rappeler une idée, un sentiment ou un personnage. Même si ce terme est peu utilisé par les théoriciens d'alors, comme le remarque Laurent Guido, une conception identique se retrouve chez eux dans l'usage d'expressions telles que « thème visuel », « sujet » ou « idée générale ». L'action précédemment engagée au *chapitre 2*, consistant à répertorier les motifs visuels présents dans la trilogie, aboutit à déceler plusieurs thèmes que l'on peut rapprocher, selon leur fonctionnement, à l'idée du *leitmotiv*. En effet, des jeux de récurrences se manifestent tout au long de *Koyaanisqatsi* ainsi que dans les deux autres volets, induisant de la sorte une ou des idées se concrétisant peu à peu dans l'esprit du spectateur⁵⁰. Ce sont notamment ces répétitions thématiques qui nous permettent d'avancer qu'il y a bien une

⁴⁹ *Ibid.*, p. 213.

⁵⁰ La question de la répétition des motifs visuels sera abordée et explicitée au *sous-chapitre 3.2*.

structure rythmique dans ces films. Toujours dans *L'Age du rythme*, Guido souligne à ce propos que :

[...] le cinéma repose d'après Moussinac sur des éléments particuliers dont l'agencement progressif permet aux spectateurs d'accéder à un niveau de compréhension plus général. Le rythme occupe une fonction essentielle dans ce processus graduel qui renvoie aux développements musicaux d'un motif ou d'un thème initiaux⁵¹.

Le critique Léon Moussinac a donc une vision du cinéma se rapprochant de la structuration d'une œuvre musicale. Restituant l'idée du cinéma selon Moussinac, Guido démontre entre autre que le concept du leitmotiv s'appliquait au cinéma, ou du moins, c'est ce que certains critiques et théoriciens d'antan préconisaient. Une partie de ceux-ci souhaitaient également amoindrir une narrativité trop étouffante qui annihilait, selon eux, le caractère « purement » visuel du cinéma. Il faut remarquer à ce titre que les films de Reggio, même s'il s'agit de documentaires, sont dépourvus de narration et des moyens habituels qui l'entourent. Il n'y a en effet aucun commentaire en voix-over (narrateur extradiégétique) ou voix-off (voix hors-champ), de même qu'il n'y a pas de personnages principaux ou secondaires, au sens commun du terme s'agissant d'un cinéma de fiction.

Pour en revenir au comparatif musical, si un leitmotiv est repéré, c'est qu'il y a répétitions, donc l'émergence d'un certain rythme. Le terme de *rythme* est pour ainsi dire « la pierre angulaire » des théories cinématographiques françaises des années 1920. C'est sans doute l'analogie musicale la plus prégnante et la plus claire, car cinéma et musique, comme nous le savons tous, sont des médias basés sur le temps. Nouredine Ghali raisonne d'ailleurs simplement et rappelle dans son ouvrage de 1995 sur l'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt que : « [...] le rythme est le déroulement dans le temps d'images dans le cas du cinéma, de sons dans le cas de la musique. C'est l'organisation de ces éléments en fonction d'une certaine durée et leur répétition qui constitue un rythme⁵² ». L'historien remarque que les théorisations du rythme se focalisent en fin de compte sur une opération inhérente au cinéma : le montage. Ces théoriciens étaient donc fascinés par les rapports métriques des images et des plans. Mais le rythme possède également, dans une certaine mesure, ses détracteurs. Ainsi, Jean Mitry récuse en 1974, dans son livre

⁵¹ Laurent Guido, *op. cit.*, p. 188.

⁵² Nouredine Ghali, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt : idées, conceptions, théories*, Paris, Editions Paris Expérimental, 1995, p. 175.

consacré au cinéma expérimental, l'hypothèse d'un « rythme pur » qui se ferait l'assise fondamentale de l'art cinématographique :

Ainsi cet art tant souhaité, qui puisse être pour l'œil ce que la musique est pour l'oreille, est un leurre. Et pour la double raison que nous venons de dire : incapacité visuelle de saisir d'un plan à l'autre des relations de durées quelques peu subtiles ; inexpressivité ensuite de ces relations réduites à elles-mêmes⁵³.

Il faut voir en cette citation le scepticisme que Mitry ressent face à l'analogie musicale parcourant une grande partie des théories cinématographiques des années vingt. On peut en effet se demander sur quels critères reposent cette analogie, si ce n'est sur la temporalité (*rythme*) et l'ordonnance de certains éléments (*leitmotive*), comme le souligne Ghali. D'autre part, Mitry pense que l'œil est en quelque sorte handicapé lorsqu'il s'agit de percevoir des durées. Mais il reconnaît tout de même que cet organe est capable d'appréhender le temps quand il est confronté à des changements spatiaux (passage d'un plan à l'autre, évolution des formes et des mouvements). Et lorsqu'il parle d'inexpressivité, il fait allusion à une série de films de la première moitié des années 1920 dont le contenu se résume en un jeu de formes géométriques et abstraites, noires et blanches, évoluant et se modifiant dans le temps⁵⁴. Même si ces films présentent d'intéressantes réflexions sur le temps, l'espace, le mouvement et la lumière – Mitry y consent bien – il estime par contre que ceux-ci ne provoquent aucune émotion particulière, d'où le terme d'inexpressivité (cette remarque déjà lourdement débattue, notamment dans l'ouvrage de Ghali, il ne sera pas question ici d'y revenir). Toutefois, il ne faut pas penser que l'historien/théoricien est foncièrement contre la notion de rythme, c'est d'ailleurs une de ses préoccupations majeures. Il parle alors en ces mots quand il aborde un court-métrage de Jean Epstein de 1924, *Photogénies* :

Pour la première fois enfin (si l'on omet la fête foraine de *Cœur fidèle* et la mort de « Norma-Compound » dans *La Roue*) on pouvait parler de *cinéma pur*, c'est-à-dire de l'expression rythmée et cadencée de formes concrètes, le montage créant un rythme qui magnifiait les mouvements *réels* de choses devenues insolites de par la simple juxtaposition de leurs formes singulières et de leurs mouvements différenciés⁵⁵.

Jean Mitry ose donc l'expression de « cinéma pur » et précise que cette formule définit *l'expression rythmée et cadencée de formes concrètes*. Ces quelques lignes décrivent aussi le

⁵³ Jean Mitry, *Le cinéma expérimental : histoire et perspectives*, Paris, Seghers, 1974, p. 92.

⁵⁴ *Symphonie diagonale* (Vicking Eggeling, 1924) ; *Opus I - IV* (Walter Ruttmann, 1921-1925) ; *Rythmus 21, 23 et 25* (Hans Richter, 1923-1925).

⁵⁵ Jean Mitry, *op. cit.*, pp. 93-94.

montage que l'on dit rapide, ou court. D'ailleurs, les références à la séquence de la fête foraine de *Cœur fidèle* d'Epstein et les scènes de locomotives dans *La Roue* d'Abel Gance sont claires. Il semble alors que le rythme s'aperçoit dans sa puissance lorsqu'on varie sur un thème en enchaînant les plans dans un montage plus ou moins rapide. C'est du moins ce que les films de Reggio présentent. Ceux-ci peuvent effectivement être appréhendés comme *l'expression rythmée et cadencée de choses concrètes* : le monde industriel dans *Koyaanisqatsi*, le travail manuel dans *Powaqqatsi* et la représentation de la violence urbaine dans *Naqoyqatsi*, par exemple. Ces films recourent également lors de certaines séquences, à l'instar de *Cœur fidèle* ou *La Roue*, au montage rapide, créant indéniablement une sensation de rythme. Mais s'agit-il pour autant de « cinéma pur » ?

Le dernier terme issu du lexique musical que l'on souhaite aborder ici, étroitement lié au rythme, est celui de *symphonie*. Pour cela, il nous faut passer par les aspirations théoriques de Germaine Dulac, cinéaste et théoricienne française qui fut entre autre influencée, dans ses multiples réflexions, par des films comme *La Roue* (Abel Gance, 1922). De ces diverses théories, qui tendent inlassablement vers la quête d'un cinéma « absolu » ou « intégral », nous retiendrons celle de la « symphonie visuelle ». Comme son nom l'indique, cette théorie s'évertue à calquer les préceptes de la musique sur le cinéma. Cette idée démontre que nous nous situons toujours dans le champ des recherches musicalistes. Qu'entend alors Germaine Dulac par « symphonie visuelle » ? Dans un article de 2006 lui étant consacré, Laurent Guido nous éclaire sur cette expression :

Par analogie avec la musique, la forme *pure* du cinéma serait donc celle où le film parviendrait à s'extraire de contraintes de représentation extérieure pour dégager, comme l'affirme Dulac, « sa [propre] symphonie ». Chez la réalisatrice, le terme de « symphonie visuelle » fonctionne explicitement comme un équivalent du « film intégral », formule qui désigne bien la quête de pureté que je viens de décrire, c'est-à-dire celle de l'expression cinématographique parvenue à un état de spécificité absolue⁵⁶.

Noureddine Ghali se prononce également sur la question et souligne que :

La théorie de la symphonie visuelle est donc la première théorie de Germaine Dulac et elle lui est inspirée par un film où le montage court, ou montage rapide, règne en maître et fait s'entrechoquer des images comme les sons d'une symphonie. [...]. Les images sont celles d'objets et les

⁵⁶ Laurent Guido, « Vers une “symphonie visuelle d'images rythmées” : Germaine Dulac et les théories cinématographiques françaises des années 1920 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, hors série, juin 2006, p. 117.

mouvements combinés créent par leur succession une émotion purement visuelle et rythmique chez le spectateur⁵⁷.

La « symphonie visuelle » serait donc, selon l'éclaircissement de Guido, une forme filmique en devenir dont l'épanouissement s'accomplirait dans l'exécution spécifique du médium cinématographique, à savoir le mouvement « pur » ; état supérieur qui surpasserait la signification première des choses pour arriver, justement, à une sorte de mobilité autonome, à un *ensemble harmonieux de choses qui vont parfaitement ensemble* (deuxième définition de *symphonie* dans *Le Petit Larousse 2010*). Sur ce point, l'interprétation de la théorie de Dulac par Ghali suit la même direction. Il estime que cette *spécificité absolue* dont parle Guido se manifeste dans la combinaison d'objets en mouvement créant *par leur succession une émotion purement visuelle et rythmique chez le spectateur*. Par conséquent, l'expression de « symphonie visuelle » renvoie, dans le cas de Germaine Dulac, à une description métaphorique du film, dont le souhait est de transmettre ses ressentis par une déclaration d'amour au mouvement filmique, et au mouvement tout court. Les deux historiens insistent d'ailleurs sur le fait que cette théorie tient uniquement de l'analogie, et non d'une tentative d'appliquer concrètement les règles régissant la composition et la structuration d'une symphonie.

Suite à ces différentes réflexions, en quoi peut-on rapprocher *La trilogie des Qatsi* de la symphonie ? Avant d'y répondre, passons par une précision des expressions tant utilisées dans les discours de l'époque, celles-ci induisant parfois, par leur emploi abusif et léger, certaines contradictions et confusions. A nouveau, l'historien lausannois explique, dans son texte sur la célèbre réalisatrice, que deux tendances se manifestaient, bien qu'étroitement liées, dans la quête d'un cinéma « intégral ». Il passe pour cela par les définitions de « symphonie visuelle » et de « cinéma pur » selon Louis Chavance, qui marque dans ce cas une distinction nette. Il rappelle alors que :

D'après lui, la *symphonie visuelle* se définit avant tout par la progression de formes géométriques animées (comme dans les premiers films abstraits des cinéastes allemands Walter Ruttmann et Hans Richter). [...]. Par contre, le *cinéma pur* consiste pour Chavance en la captation par les cinéastes de fragments de réalité, sur le mode des symphonies urbaines ou des films à tendance documentaire qui font florès à la fin des années 1920⁵⁸.

⁵⁷ Nouredine Ghali, *op. cit.*, p. 335.

⁵⁸ Laurent Guido, *op. cit.*, p. 122.

Malgré ces précisions, nous comprenons que ces analogies musicales recouvraient plusieurs acceptions, de même que la recherche d'une pureté cinématographique prenait différentes directions. Cependant, l'exposition de ces multiples points de vue permet, en son temps, non seulement de nourrir les théories du cinéma, mais aussi de faire évoluer le domaine pratique vers de nouveaux systèmes formels.

Ceci nous amène à résumer, en vue des notions que nous venons de parcourir, les liens qu'entretient *La trilogie des Qatsi* avec les théories cinématographiques des années 1920. D'une certaine manière, ces documentaires correspondent à la notion de « cinéma pur » selon Louis Chavance et Jean Mitry : il y a tout d'abord la *captation de fragments de réalité*, puis *l'expression rythmée et cadencée de ces formes concrètes*. Ces films fournissent effectivement des éléments concrets dont l'organisation rythmique génère l'idée du leitmotiv. Quant au terme de symphonie, il renvoie au type de documentaire que l'on qualifie de « symphonie urbaine » ou « symphonie du monde », dont les exemples canoniques sont les films de Walter Ruttmann, déjà mentionnés, *Berlin, symphonie d'une grande ville*, et *Mélodie du monde*. Ce terme évoque alors, si l'on reprend les considérations métaphoriques des musicalistes, une structure filmique dont les différentes parties sont comparables à une composition musicale en plusieurs mouvements ; où les thèmes principaux et secondaires varient, se modifient et évoluent harmonieusement dans le temps pour aboutir à l'épuisement complet du sujet, de l'idée. *La trilogie des Qatsi* s'insère donc dans le prolongement d'une esthétique « rythmique » dont le souhait était de déceler la finalité d'un art encore naissant. Mission délicate dont les tenants et aboutissants démontrent, dans de récents écrits, l'ambiguïté et la complexité de telles théories. Loin de prouver que celles-ci sont applicables aux films de Reggio, nous allons toutefois mettre en lumière les mécanismes qui y sont présents.

3.2 Jeux de répétitions variées

Une des particularités des documentaires de Reggio est assurément l'absence de narration. En effet, aucune instance ne produit un récit dont l'organisation amènerait des rapports de causalité ou certaines successions logiques faites de rebondissements en tout genre. Si on devait trouver une sorte d'équivalence au terme « récit », ce serait celui d'« idée ». Car si on ne peut raconter l'histoire de ces films, on peut par contre émettre les multiples idées qu'ils génèrent. Nous sommes donc loin d'un montage par continuité mais plutôt face à un montage induisant des idées abstraites ou métaphoriques. Dans leur ouvrage didactique, *L'art du film : une introduction*, David Bordwell

et Kristin Thompson développent ce type de montage dans un chapitre s'intitulant *Les systèmes non-narratifs*. Les deux théoriciens distinguent alors quatre systèmes formels non-narratifs : le *catégoriel*, qui traite un sujet en plusieurs catégories ; le *rhétorique*, qui défend une opinion par une argumentation emphatique ; l'*abstrait*, dont les rapports des éléments visuels sont prédominants ; et l'*associatif*, qui provoque par la juxtaposition d'images ayant peu de choses en commun une série d'émotions ou d'idées. Ce dernier système est évidemment celui qui nous intéresse. Les auteurs prennent d'ailleurs exemple sur *Koyaanisqatsi* pour étayer leur discours. Ils rappellent en outre deux principes de la forme associative qui opèrent dans des structures plus importantes que la simple juxtaposition d'un plan à un autre. Voici ce qu'ils en disent :

Le premier de ces principes est le regroupement des images en ensembles de tailles supérieures à la simple association de plan à plan, qui constituent des parties distinctes et cohérentes du film pouvant être mises en rapport les unes avec les autres. [...]. Le second principe, que l'on retrouve dans tous les types de formes, est celui d'une répétition de motifs permettant de renforcer certaines associations. Ces deux principes sont à l'œuvre dans *Koyaanisqatsi*⁵⁹.

Avant d'observer les rapports entre ces *parties distinctes et cohérentes*, focalisons-nous sur le second principe fonctionnant selon les lois de la répétition. Car il semble clair maintenant, étant donné le repérage de motifs visuels assimilables à des leitmotifs, que certaines parties de *La trilogie des Qatsi*, si ce n'est toutes, se structurent en des jeux de répétitions. De surcroît, cette forme filmique favorise la perception d'un rythme de la part du spectateur, celui-ci étant enclin à l'identification d'éléments visuels plus ou moins identiques. Il ne faut cependant pas confondre la structure temporelle ou rythmique d'une série de plans et sa perception, celle-ci pouvant diverger de la véritable durée des plans en question⁶⁰. Ajoutons sur ce point que de nombreuses études scientifiques ont été menées et qu'il serait dangereux, au risque de maintes confusions, de s'y pencher de trop près. Nous soutenons toutefois qu'au niveau visuel, la perception d'un rythme survient d'une batterie de modalités incluant la comparaison, la différence, la ressemblance et la répétition de motifs, mais aussi des rapports de durées approximatives entre les plans. Chaque film de la trilogie de Godfrey Reggio est ainsi structuré en *ensembles* se caractérisant par la réitération d'éléments graphiques. Précisons néanmoins que ces « retours » ne sont pas foncièrement

⁵⁹ David Bordwell, Kristin Thompson, *op. cit.*, p. 191.

⁶⁰ A ce propos, Laurent Guido rappelle la chose suivante : « Il faut également garder à l'esprit les différences entre la structure rythmique de la temporalité et celle de sa perception, d'autant plus dans le domaine visuel où cette dernière s'avère moins précise, comme je l'ai déjà exposé ». Laurent Guido, *op. cit.*, p. 120.

identiques. A quelques exceptions près, la répétition exacte d'un même plan est en fait assez rare (ces exemples seront pris en compte lorsque nous évoquerons le montage rapide).

Dans un récent collectif regroupant des essais sur la musique de film, *Beyond the soundtrack : representing music in cinema*, Mitchell Morris explore le premier opus des *Qatsi* et tente de détecter, à l'instar de ce présent travail, ses particularités les plus subtiles. Le musicologue développe alors ce qu'il appelle « inexacted repetition », qui se traduit littéralement par « répétition inexacte ». Nous préférons ici l'expression de « répétition variée », qui nous semble plus adéquate. L'auteur introduit justement cette notion par le biais de la perception du spectateur : « The perception of sameness depends on understanding the effect of two related formal and interpretative features, that of repetition, and that of a kind of transitivity of material objects established by the film's rhymes of direction and velocity⁶¹ ». Il poursuit son discours et estime que : « One of the largest problems posed in the film concerns the nature of what we can call "inexacted repetition"⁶² ». Mitchell Morris pense donc que la perception de la similitude dépend d'une part de la répétition, et d'autre part d'une sorte de transitivité des objets matériels établie par les rimes de direction et de vitesse du film. Il s'avère que ces affirmations rejoignent bien les principales préoccupations de cette étude. Les *rimes de direction et de vitesse* expriment effectivement les différents rapports que peuvent entretenir les images : des relations de ressemblance et de vitesse déclenchant l'évolution formelle d'un thème (*transitivité des objets matériels* dont parle Morris). C'est donc la puissance rythmique du montage qui est ici évoquée. Nous allons maintenant focaliser notre attention sur ces jeux de répétitions variées, appréhendés, bien entendu, à travers la notion de rythme.

Prenons à nouveau la première partie du segment consacré aux éléments naturels qui suit directement le prologue de *Koyaanisqatsi*. Le séquencier détaillé du film, mis en annexes, fournit de précieuses informations sur la durée de chaque plan, de même que leur contenu. Avant d'examiner rigoureusement l'aspect temporel de ce passage, décrivons de quoi il est composé. Cette séquence commence par un long plan aérien illustrant un paysage rocheux et désertique. Le suivant, également en vue aérienne, affiche le même type de rocher, mais capté cette fois-ci d'un peu plus près. Dans les quatre prochains plans, la caméra se rapproche de ces structures

⁶¹ Mitchell Morris, « Sight, sound, and the temporality of myth making in *Koyaanisqatsi* », in Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the soundtrack : representing music in cinema*, Berkeley, University of California Press, 2007, p. 124.

⁶² *Idem*.

hiératiques pour mieux scruter et pénétrer leurs surfaces rêches et irrégulières. On repasse alors à l'extérieur sur différentes vues de déserts arides, puis viennent les premiers mouvements internes de cette section, révélés par plusieurs effusions gazeuses s'échappant des fissures terrestres. La roche se manifeste ensuite sous forme de dunes de sable, dont les grains s'envolent au passage du vent. On revient après coup sur des plans de paysages montagneux, faisant ici face à la course accélérée des nuages, ainsi qu'à l'évolution du soleil dessinant des jeux d'ombre et de lumière. La caméra s'introduit à nouveau dans l'antre des montagnes et observe, l'instant de quelques plans, ces cavernes illuminées par les rayons du soleil. Cette partie se termine finalement par un fondu au noir.

Ce segment présente donc un intérêt évident car il démontre, au niveau temporel déjà, qu'une certaine logique rythmique s'instaure dans l'enchaînement des plans. Si l'on se réfère à l'analyse systématique du film, nous constatons justement que plusieurs durées de plans sont identiques. Il faut toutefois souligner que ces temps ont été calculés à la seconde. Il y a donc une marge de tolérance du même ordre de grandeur. Rappelons également que la perception d'un rythme visuel n'est pas aussi exacte que celle d'un rythme sonore. A ce propos, Paul Fraisse signale, dans son ouvrage psychologique sur le rythme, que : « Pour des raisons physiques et sensorielles, la définition temporelle d'une stimulation visuelle est donc toujours moins précise que celle d'une stimulation auditive⁶³ ». Cette remarque est d'autant plus vérifiable dans la partie concernée, car certaines durées de plans vont de 6 à 80 secondes, en passant par 25 ou 36 secondes. Pour cela, il est difficile d'estimer le temps des images projetées qui plus est, lorsque celui-ci est élevé. Mais l'examen du séquencier certifie pourtant des durées équivalentes qui se regroupent autour de trois ordres de grandeur : 35, 20 et 10 secondes. Nous observons de la sorte un rythme commençant par un plan d'exposition de 80 secondes, suivi d'une vingtaine de plans dont la moitié alterne entre ces trois différentes durées, et l'autre se stabilisant vers les 10 secondes. Cette partie s'achève à nouveau dans l'alternance des grandeurs mentionnées. Nous soutenons par conséquent, malgré une marge d'erreur provoquant des durées approximatives, que ce segment suit une logique rythmique, à l'instar de la plupart des séquences de la trilogie. Mais il ne s'agit pas ici d'une structure temporelle composée d'éléments isochrones, c'est-à-dire d'un rythme à intervalles réguliers que l'on nomme *cadence*. Nous dirons plutôt que l'agencement de ces plans tient d'un *rythme*

⁶³ Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 71.

complexe, acception qui recouvre usuellement des systèmes rythmiques fondés sur une certaine liberté des durées et de leur ordonnance.

Même si, dans l'exemple cité, la perception d'une organisation temporelle est difficilement remarquable, le spectateur passera obligatoirement par le système optique de l'œil pour la discerner. Sur le plan visuel, la distinction d'un écoulement temporel s'effectue assurément par l'évolution des mouvements dans l'image ainsi que par les multiples changements spatiaux que provoque le montage. A ce sujet, nous avons déjà cité un passage du livre de Jean Mitry sur le cinéma expérimental, lorsque celui-ci dément les « prétentieuses » convictions d'un « rythme pur » établi par les théoriciens des années 1920. Nous pourrions ajouter à cela son évidente observation entre l'œil et le temps : « S'il perçoit des relations temporelles, celles-ci sont toujours attachées aux modifications d'un certain cadre. En d'autres termes, c'est en se référant à des données spatiales que l'œil évalue la durée relative des choses⁶⁴ ». Effectivement, comment percevoir un écoulement temporel si le film regardé ne présente aucun mouvement ni modification spatiale.

Ainsi, au-delà du pur aspect temporel, le rythme se manifeste à travers le contenu des plans et de leur organisation. C'est ici qu'interviennent les fameuses répétitions variées dont nous parlions auparavant. Si l'on reprend l'exemple en cours, nous remarquons que tous les plans proposent une représentation de la nature, plus particulièrement celle de la matérialité originelle de la Terre : les rochers, les montagnes et autres plaines vierges et arides. Comme décrit ci-dessus, ces images s'élaborent selon différentes tailles. On passe clairement de plans d'ensemble très larges à des cadrages plus rapprochés et détaillés pour ensuite revenir sur des panoramas et à nouveau sur des vues resserrées. Quant au niveau profilmique, si les images ne sont pas la répétition exacte l'une de l'autre, elles exposent par contre toute la même chose, à savoir plusieurs vues de montagnes rocheuses et de terres stériles. L'expression « répétition variée » fait alors référence à la récurrence d'un motif visuel dont la représentation diffère dans sa composition à chaque nouveau plan. D'un point de vue perceptif, ces rapports étroits de similitude entraînent chez le spectateur une impression de rythme visuel, que ceci soit conscient ou non. Cette redondance d'éléments graphiques pourrait être légitimement comparée à la réitération d'un même énoncé qui se manifesterait chaque fois différemment. La vision de ces répétitions variées insuffle donc une idée

⁶⁴ Jean Mitry, *op. cit.*, p. 91.

en chaque spectateur. Celle-ci peut émerger sous forme concrète, abstraite, ou, comme nous l'avons déjà indiqué, à l'état de métaphore. Selon notre interprétation, l'organisation de cette partie évoque finalement l'idée d'une nature intacte, dépouillée de toute artificialité. Mais la dynamique « proche/loin », exercée par l'agencement spécifique des plans, provoque un autre degré de compréhension. En passant d'une vision hors norme de l'ordinaire (plans aériens) à l'appréhension conforme des choses, voire détaillée, ce segment confère aux objets qui le constituent une sorte d'évolution progressive dévoilant l'organicité des éléments en jeu. La roche inerte est ainsi perçue comme une entité à part entière, une matière vivante suivant son propre mouvement. Dès lors, c'est comme si le macrocosme se faisait le révélateur du microcosme, et vice-versa. Cette dynamique se retrouve d'ailleurs à d'autres endroits dans le film, de même que dans *Powaqqatsi* et *Naqoyqatsi*, comme nous le verrons plus loin. Mais la signification de celle-ci n'est pas pour autant identique.

Poursuivons avec une autre partie (K1b), toujours attachée aux éléments naturels, produisant un système formel semblable. Il s'agit de plusieurs plans de nuages dont l'agencement présente, à nouveau, des durées identiques et des répétitions variées. Cependant, le mouvement interne de ces images est cette fois-ci prépondérant. Le rythme visuel induit par la similitude des images se conjugue ainsi avec les mouvements des objets représentés. Cette mobilité s'exprime bien souvent par le biais de l'accélééré ou du ralenti : procédés stylistiques qui assignent une aura mystérieuse aux figures concernées. L'accélération du déplacement des nuages révèle donc des mouvements jusqu'alors imperceptibles à l'œil nu. A l'instar des vues aériennes, cette méthode permet d'observer ce qui a trait à l'accoutumée à travers le prisme de l'extraordinaire ; nous pourrions dans ce cas parler d'une vision contemplative. L'utilisation de l'accélééré et du ralenti impliquent par conséquent une perception inédite qui la différencie de sa source. Le cheminement des nuages s'apparente alors à un flux continu, liquide et homogène, dont la course semble interminable. Il faut également signaler que quelques plans représentant l'eau s'insèrent à deux reprises dans cette séquence. Le ralenti d'une chute d'eau ou du mouvement des vagues fait de la sorte écho à l'accélééré des nuages. Ce véritable exemple de montage associatif renforce assurément l'idée émise ci-dessus, soit celle d'un écoulement constant. De même, les derniers plans de cette section expriment une symbiose des éléments naturels fondamentaux en les faisant cohabiter ensemble.

A l'évidence, la stratégie rythmique adoptée par Godfrey Reggio repose non seulement sur une organisation temporelle structurée selon les durées effectives des plans, mais également selon des effets de répétitions et de comparaisons que l'on retrouve dans l'ensemble de la trilogie. Bien

entendu, le rythme s'affiche aussi à l'intérieur de l'image, par de subtils jeux stylistiques tels que l'accélééré et le ralenti, comme nous venons de le décrire.

A cet égard, un des exemples les plus probants est sans doute la célèbre séquence de *Koyaanisqatsi* intitulée « The grid », signifiant en français « La grille » (K6). Ce titre fait immanquablement référence à l'univers que ce segment dépeint, soit un environnement urbain dont l'organisation des édifices et des rues s'apparentent, si on l'observe d'au-dessus, à une grille. De ce fait, le rythme est ici incarné par l'accélération de toutes les figures mouvantes d'une cité, qu'il s'agisse de l'homme, du trafic automobile ou des chaînes industrielles automatisées. Regroupant environ 170 plans sur près de 24 minutes, cette partie exhibe en quelque sorte le processus organisateur d'une ville. Plusieurs plans nocturnes de paysages urbains amorcent la séquence. On y repère alors la fameuse « grille », formée de gratte-ciels et d'immeubles ; mais celle-ci se distingue encore mieux par les tracés lumineux et animés que provoque la course effrénée des voitures. Vus en accéléré, ces véhicules s'assimilent, avec leurs phares rouges et blancs, à un flux sanguin pulsé sortant des artères de la grande métropole. L'organisation d'une ville répondrait-elle finalement à un rythme biologique⁶⁵, déterminé par maints processus vitaux ? Outre l'incessant trafic automobile, l'autre élément essentiel de ce segment, répondant cette fois-ci à un véritable organisme, se cristallise en la figure de l'être humain. A l'instar de la plupart des motifs visuels, la représentation de l'homme s'effectue à travers la notion de rythme. Ce dernier se manifeste ici par le geste répété, exacerbé évidemment par l'accélération du corps en mouvement. Il y a tout d'abord la foule, appréhendée en plans d'ensemble, en plongée, et s'apparentant à une multitude de cellules faisant partie de la grande machine urbaine. La foule constitue ainsi une masse impersonnelle en constante progression dans sa forme et sa direction ; une vision macroscopique d'objets microscopiques dont le rythme passe, par saccades, de l'arrêt à un débit continu. Nous pourrions en fin de compte comparer la foule à une fourmilière dont les ouvrières semblent déambuler aléatoirement sur leur territoire.

Mais quand la caméra de Reggio s'approche de l'homme, c'est avant tout l'action de marcher que nous remarquons. Ce mouvement basique et tellement habituel devient dès lors un des agents dominants de cette scène. L'accélééré de la marche dévoile de cette façon, en guise de préambule, la

⁶⁵ A ce propos, se référer à l'ouvrage déjà cité, *Psychologie du rythme*, dans lequel Paul Fraisse examine différents rythmes biologiques tels que celui du cœur, de la respiration et autres processus vitaux. Paul Fraisse, *op. cit.*, pp. 15-41.

périodicité des activités physiques de l'être humain. Mise à part la locomotion de l'homme, Reggio identifie effectivement d'autres gestes répétés qui s'expriment dans la quotidienneté, notamment dans les milieux professionnels. Cela va sans dire, le cinéaste focalise son attention sur le travail à la chaîne : une femme qui coud, des secrétaires en train de dactylographier, des ouvriers triant des aliments industriels, ou des employés montant des télévisions à la chaîne ; autant d'exemples dont l'accélééré laisse découvrir la gestuelle mesurée, calculée et réglée du monde de la production de masse. Enfin, la récurrence des mouvements humains s'observe aussi lorsqu'ils mangent ou lors des loisirs comme le bowling ou les jeux vidéo.

Cependant, cette isochronisme du mouvement ne se remarque pas que dans le cas des activités humaines. Si le geste se fait répétitif, les machines industrielles de production en série témoignent aussi de processus itératifs conséquents. Ces installations mécaniques présentent de ce fait des enchaînements de mouvements automatiques conduisant un produit quelconque au prochain point de la chaîne de fabrication et ce, à une fréquence invariable. C'est donc le rythme dans sa périodicité qui est à nouveau évoqué, incarné cette fois-ci par la robotique des dispositifs mécaniques industriels. Cette figure rythmique s'observe également dans l'immobilité des objets, plus spécifiquement dans les structures architecturales qui nous entourent. Nous pensons par exemple à la ressemblance des gratte-ciels, à la copie conforme des étages d'un immeuble, aux rangées de caisses d'un supermarché ou à l'alignement des escalators. Les lois de la répétition interviennent ainsi dans la représentation spatiale des objets et des choses caractérisant la ville.

Cette séquence démontre alors qu'au-delà des rapports de répétitions et de comparaisons entre les plans, de même que leur durée respective, le rythme émerge de la périodicité des gestes usuels, des machines industrielles et de la relation spatiale des objets. Le monde actuel serait-il donc dirigé et organisé par la rythmicité périodique des choses, qu'elles soient inertes ou animées ? Il paraît difficile de répondre complètement à cette question. Il semblerait pourtant que Reggio tente de percevoir la pulsation de la ville, d'entrevoir son organisation intrinsèque en passant par l'accélééré et différentes vues aériennes. Y parvient-il ? En ayant bien conscience de la multiplicité des interprétations possibles, nous estimons que la ville correspond à une entité – certes non organique – rassemblant divers rythmes périodiques qui organisent la vie urbaine. Sans tomber pour autant dans des commentaires démesurés, ces différentes cadences confèrent à cette séquence une sensation d'uniformisation des êtres et des choses pour aboutir, finalement, à un mode de vie unique. Un exemple de montage associatif se rapproche d'ailleurs de cette idée. Il s'agit de la

juxtaposition d'un plan montrant la production massive de saucisses sortant d'une machine en rangées parallèles et d'un autre affichant le défilement de personnes sur une dizaine d'escalators. Il s'avère indéniable que la jonction de ces deux plans suscite l'idée d'une standardisation de l'être humain, lui-même évoluant dans un contexte normalisé, notamment par la répétition, appliquée bien entendu à plusieurs champs.

Par ailleurs, n'oublions surtout pas que *La trilogie des Qatsi* se compose de deux autres films non moins importants qui requièrent également notre attention. A ce propos, *Powaqqatsi*, le second documentaire de la trilogie, se divise en deux parties distinctes, comme *Koyaanisqatsi*, dont les divers ensembles fonctionnent aussi selon des jeux de similitudes entre les plans. Son motif visuel dominant est incontestablement la figure humaine, s'exprimant à nouveau dans la quotidienneté des gestes. Par contre, le mode de représentation diffère du premier film. La majorité des plans est en effet au ralenti. Il n'empêche pourtant qu'un rythme se manifeste, certes plus discret, mais tout de même présent. La première moitié du film expose par exemple, sur près de 45 minutes, l'évolution de l'homme du sud dans l'univers naturel qui l'entoure. On l'y voit dans le monde du travail, comme la pêche, la navigation, la récolte de céréales ou de bois, de même que la culture de la terre. Il apparaît dans la prière où le geste joue un rôle considérable. Et aussi dans la perpétuation de cérémonies ancestrales, mêlant danses et chants traditionnels. Captées en plan rapproché ou en plan d'ensemble, ces multiples activités humaines se traduisent alors, via l'utilisation du ralenti, par la décomposition et le détail du mouvement gestuel. Les attitudes quotidiennes et anodines de l'homme sont ainsi empreintes d'une monumentalité qui touche parfois à la magnificence. Pour ce qui est du rythme, il se révèle ici non dans un montage rapide ni dans la vélocité des êtres et des objets représentés, mais bien par l'établissement d'une relation gestuelle d'un plan à l'autre. Ces « raccords » de gestes et de postures ralentis sont autant de répétitions variées qui infèrent un tempo lent à une bonne part du film. Mais que signifie donc ce rythme ? Nous pouvons entre autre déduire de l'exemple cité qu'une sorte de symbiose s'opère entre l'homme et la nature, que certaines contrées de l'hémisphère sud cultivent et exploitent dans le respect les ressources terrestres disponibles. De surcroît, la structuration de cette partie célèbre l'effort du travail manuel accompli dans l'humilité la plus totale, dont le but est d'acquiescer le strict nécessaire pour vivre.

Néanmoins, ce rythme particulier – obtenu par la juxtaposition d'images plus ou moins similaires – provoque des réticences, comme nous l'a démontré l'analyse de certains textes critiques (voir *sous-chapitre 1.2*). Dans un ouvrage de 1992 regroupant des interviews de cinéastes indépendants, Scott

MacDonald remarque, dans l'introduction de son entretien avec Godfrey Reggio, que : « *Powaqqatsi* sings the dignity of the laboring, third-world individual *but* provides no information about the individuals filmed, rendering them socially decontextualized exotics : indeed, Reggio's "adventure" in filming his second feature can be seen as a form of swashbuckling⁶⁶ ». Il serait difficile de contrer l'observation de MacDonald, car *Powaqqatsi* ne fournit effectivement aucune information sur les personnes filmées, tel que leur lieu d'origine ou leur statut social, les rendant ainsi « détachées » d'une quelconque contextualisation. Mais n'est-il pas exagéré de comparer le deuxième volet de *La trilogie des Qatsi* à un film d'aventure ou de cape et d'épée (*swashbuckling*) ? Reggio s'explique sur ce point et défend le système formel utilisé dans son film : « In *Powaqqatsi*, the intention was to create a mosaic, a monument, a frozen moment of the simultaneity of life as it existed in one instant around the Southern Hemisphere⁶⁷ ». L'intention du réalisateur est limpide : produire, par l'agencement spécifique des images, un effet de simultanéité de la vie telle qu'elle existe ou existait dans l'hémisphère sud. Cette coïncidence du mouvement gestuel, Laurent Guido la met justement en exergue dans son récent article consacré au film de Walter Ruttmann, *Melodie der Welt*, documentaire de 1929 déjà évoqué dans cette étude. En retraçant la réception critique française du film et en y analysant certaines séquences, l'historien démontre que la démarche de Ruttmann, également basée sur la répétition de motifs visuels, tendait vers la création d'une simultanéité des modes de vie, plus particulièrement vers l'universalité de la gestuelle du travail et de la danse, tout comme Reggio tente de le faire dans *Powaqqatsi*. Il y a donc d'évidents parallèles entre ces « symphonies du monde », celles-ci s'attachant toutes les deux à dessiner le geste « planétaire ». Guido signale aussi que *Melodie der Welt*, comme *Berlin* (film mentionné ici à plusieurs reprises), a ses détracteurs. Il introduit d'ailleurs divers exemples par une question fondamentale :

[...] une telle célébration lyrique de l'universalité du geste laborieux n'est-elle pas trop élémentaire, ne néglige-t-elle pas les facteurs de différenciation qui permettraient de mettre en relief non pas les similitudes apparentes, mais des inégalités de statut ou de pouvoir entre les individus, en fonction des distinctions sociales ou ethniques⁶⁸ ?

⁶⁶ Scott MacDonald, *A critical cinema 2 : interviews with independent filmmakers*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992, p. 380.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 388.

⁶⁸ Laurent Guido, *op. cit.*, p. 125.

Cette interrogation de Guido synthétise alors avec aisance les préoccupations de certains critiques des années 1920, notamment Siegfried Kracauer (voir *citation n°12*, p.12). Le rythme visuel engagé avec *Melodie der Welt* se retrouve donc, d'une certaine manière, dans *Powaqqatsi*. Mais plutôt que d'y voir une stratégie visuelle limitée, à l'instar de plusieurs chroniqueurs contemporains, nous estimons que *les facteurs de différenciation* se repèrent à un niveau plus large, c'est-à-dire dans la confrontation des ensembles composant le film.

A l'image des deux documentaires qui le précèdent, *Naqoyqatsi* réunit divers segments fonctionnant selon le principe des répétitions variées. Toutefois, ce dernier opus de la trilogie présente sans conteste des différences majeures, à commencer par un nombre de plans beaucoup plus important que dans les deux premiers films. En outre, le quatre-vingt pourcent des images constituant *Naqoyqatsi* sont préexistantes ; autrement dit, la matière filmique exploitée par Reggio provient essentiellement d'archives télévisuelles ou de cinémathèques. Le cinéaste retouche ensuite ces images à l'aide d'une série de procédés numériques tels que le négatif ou le filtrage, obtenant ainsi une vision altérée de celles-ci. Ajoutons que certains plans sont entièrement réalisés en images de synthèse, renforçant par la même occasion cette impression d'artificialité qui traverse le film de part et d'autre. La structure générale de *Naqoyqatsi* repose donc, plus que les documentaires antérieurs de Reggio, sur un système formel associatif, unissant justement ces images « détournées » de leur essence. Par ailleurs, la liaison de ces plans s'effectue souvent par des surimpressions ou des fondus enchaînés mélangeant formes et couleurs. La délimitation de nombreux plans est de la sorte plus ardue.

Pourtant, même s'il est parfois difficile de trouver du sens dans ce maelström d'images, l'ultime volet de *La trilogie des Qatsi* s'organise en plusieurs parties, comme nous le disions précédemment. En témoigne notamment le second segment du film débutant directement après le titre (N2). Cette séquence s'engage par une image digitale produisant un effet de vitesse dans l'espace, comme si de nombreuses étoiles foncèrent sur nous. Le chiffre zéro apparaît ensuite sur cette toile de fond⁶⁹, puis diminue progressivement jusqu'à ce que le prochain plan vienne étaler

⁶⁹ Ce plan rappelle une séquence du célèbre film de Fernand Léger, *Ballet mécanique* (1924), coréalisé avec Dudley Murphy, où est exposé un intertitre qui stipule : « On a volé un collier de perles de 5 millions ». La scène se poursuit par la déconstruction de cette phrase, présentant des fragments de celle-ci, notamment le chiffre zéro (où la lettre « o »), apparaissant tout seul, par deux ou par trois selon divers jeux rythmiques. Mais devons-nous vraiment y voir un rapprochement ? Cela reste à démontrer ! Il n'empêche que ces deux films s'attachent à décomposer un langage, l'un scriptural, l'autre numérique. Rappelons également que

sur l'écran des lignes de codes binaires, soit des rangées de « 0 » et de « 1 ». La suite de cet ensemble se compose en plusieurs séries arrangeant des éléments visuels similaires, à commencer par l'agitation des chiffres binaires – motif qui rythme d'ailleurs la totalité du segment. Ces nombres se fondent alors parmi une multitude de symboles physiques et mathématiques, se surimpriment à une mappemonde ou à un globe terrestre comparé à un circuit électronique géant. S'en suivent plusieurs plans de parades militaires, où l'utilisation du ralenti permet de nous focaliser sur le geste répété des bras, des jambes et des pieds. A cela s'ajoute une vingtaine d'images de guerre exposant des soldats en plein conflit. La scène s'achève enfin, suite à la présentation d'éminents scientifiques, de formules mathématiques, d'ordinateurs et de modélisations numériques, sur une sorte de trou de ver fait de chiffres binaires se transformant peu à peu en nuages.

On pourrait ainsi dire que l'organisation de cette séquence fait figure d'exemple pour le reste du film. En d'autres termes, chaque partie de *Naqoyqatsi* se construit en séries de répétitions variées dont les motifs visuels – parade, guerre, foule, pour n'en citer que quelques-uns – réapparaissent sporadiquement dans les catégories distinctes, d'où l'induction d'un rythme visuel complexe pouvant être repéré par un spectateur habile. Quant à la signification, est-il bien nécessaire de rappeler qu'un tel film laisse libre court à l'imagination du spectateur, d'autant plus lorsque le montage associatif est abondamment utilisé. Nous pensons néanmoins que l'arrangement de la séquence décrite apporte différentes idées en lien direct avec notre mode de vie contemporain. Il y a tout d'abord ces fameux chiffres binaires, qui dénotent une existence gouvernée par la technique numérique ; où le virtuel dépasse le réel et dicte notre manière de vivre. Le plan montrant la mappemonde sous forme de circuit électronique atteste d'ailleurs d'un monde considérablement « technologique ». Nos existences tiendraient donc dans une multitude d'opérations mathématiques composées finalement des nombres les plus basiques qui soient : le « 0 » et le « 1 », dont les nombreuses combinaisons édifient le nouveau langage universel. Viennent ensuite les images de parades militaires, dont la marche synchrone et les divers effets de filtre déshumanisent l'homme et le rendent aussi mécanique et machinique que l'exécution d'un code binaire. Pour ce qui est des images de guerre, elles indiquent incontestablement une humanité en proie à la violence.

dans toute la trilogie de Reggio le langage oral est banni. Par conséquent, il est peu de dire que *Naqoyqatsi* interroge notre rapport au langage et ce, quel qu'il soit. Le film débute d'ailleurs sur une représentation de la tour de Babel (à ce sujet, voir le *sous-chapitre 2.4*).

Naqoyqatsi signifie du reste, selon l'intertitre concluant le film : « une vie basée sur le meurtre du prochain », « la guerre comme manière de vivre », ou s'interprète comme : « la violence des civilisations modernes ».

En ce qui a trait à la violence, une autre séquence aborde frontalement le sujet en amenant en masse des images de manifestations où l'hostilité entre forces de l'ordre et révoltés est plus que palpable (N6, 01:07:40), d'où le caractère explicite de la brutalité réciproque des êtres humains dans ces différents plans. Mais, au-delà du thème développé dans cette scène – qui est toutefois une des idées maîtresses du film – l'intérêt de celle-ci se situe plus vers l'organisation structurale des images ainsi que leurs divers traitements. Cela nous permet donc de considérer un rythme que nous avons déjà mentionné mais peu examiné jusqu'ici. Il s'agit du rythme induit par la technique du montage rapide, ou montage court. Lors du rapprochement entre les formes filmiques des « symphonies du monde » de Godfrey Reggio et l'esthétique rythmique naissant dans les années 1920, nous avons justement souligné que ces documentaires recourent parfois au montage rapide, comme de nombreux films de cette époque. Nourredine Ghali y consacre d'ailleurs quelques lignes dans lesquelles il formule succinctement son concept :

La théorie du montage rapide ou montage court (ainsi appelé court à cause de la courte longueur des plans du film mis bout à bout) est née en France avec la projection publique d'un film réalisé par Abel Gance en 1921-1922, *La Roue*. [...]. L'impression de rapidité donnée par le montage court était si forte que, par la suite, un bon nombre de films l'on utilisé⁷⁰.

Comme son nom l'indique, ce type de montage infère une véritable impression de rapidité et de vitesse due à l'enchaînement de plans de courte durée. Par conséquent, la perception d'un rythme se révèle principalement, dans ce cas, au niveau temporel. Grâce aux changements spatiaux précipités, le spectateur est effectivement plus enclin à estimer les durées des plans que lorsque celles-ci sont longues. Pour revenir à la séquence qui nous intéresse, l'analyse systématique du film atteste que ce segment réunit près de deux cents plans sur environ deux minutes et demie. Bien qu'approximatives, les durées relevées dévoilent des plans de 1, 1/2, 1/3, voire 1/4 de seconde. La scène s'organise alors par des répétitions variées d'images de manifestations et d'émeutes, ponctuée par quelques plans de jeux vidéo violents. Mais ce qui interpelle davantage, outre cette impression de vitesse inhérente au montage rapide, ce sont de nombreuses répétitions « exactes »

⁷⁰ Nourredine Ghali, *op. cit.*, p. 182. L'auteur note également que Gance n'est pas le premier à avoir utilisé, dans *La Roue*, le montage rapide. Il fait ainsi référence à *Intolérance* (1916) de Griffith, lequel utilisa ce concept, mais dont les possibilités furent moins exploitées que dans le film de Gance.

de différents plans. Les guillemets sont ici d'usage, car à chaque réitération, même si la source est identique, l'image se voit transformée par plusieurs procédés propres à l'opération du montage tels que le négatif, le filtre de couleur, le ralenti ou l'arrêt sur image. Par ailleurs, lorsqu'une image se répète, Reggio isole fréquemment un geste ou une expression particulière plus marquante que les autres. Ces distinctions fonctionnent alors comme de véritables accents, structurant ainsi l'ensemble de la séquence en groupes rythmiques. De cette façon, l'enchaînement rapide de ces temps forts conjugués à la récurrence de motifs visuels renforce la brutalité contenue dans ce flot d'images. Le montage de ce segment s'apparente en fait au sujet traité : il est surprenant, agressif et violent – traits caractéristiques, précisément, du montage rapide⁷¹.

L'analyse de ce passage met finalement un terme à la réflexion sur les jeux de répétitions variées, de même que les différents rythmes visuels que nous avons mis en exergue. L'examen d'un certain nombre de séquences, issues des trois épisodes des *Qatsi*, a en effet certifié que ces films s'organisent selon des ensembles structurés par diverses données temporelles telles que la durée des plans ou la vitesse des objets représentés (ralenti, accéléré), ainsi que par la répétition de motifs visuels précis. D'autre part, si l'on reconsidère les systèmes non-narratifs de Bordwell et Thompson, nous constatons que ces documentaires ont autant trait aux formes catégorielle et rhétorique qu'à la forme associative. Les parties regroupant des éléments graphiques similaires peuvent assurément être appréhendées comme la description d'une catégorie tangible. De surcroît, le rythme inféré par la répétition des motifs visuels attribue une sorte d'« éloquence » aux images projetées. Les procédés formels mis en œuvre par Reggio apparaissent dès lors comme le produit d'une rhétorique efficace, si bien que chaque plan, compris dans un rapport mutuel parmi d'autres images, présente une véritable force sémantique. Il ne faut toutefois pas omettre que, comme les répétitions de *patterns* visuels, cette puissance significative est variable, qu'une même rhétorique des images peut alimenter de nombreuses interprétations. Il semble pourtant évident que le cinéaste de *La trilogie des Qatsi* tente de transmettre une certaine vision universelle du monde. Néanmoins, des ambivalences inhérentes à ces trois films rendent tout commentaire péremptoire fragile. Ainsi, au-delà du pur discours esthétique, nous allons tout de même émettre certaines hypothèses d'interprétation sur ces documentaires et tenter de comprendre, notamment, quel discours produit l'utilisation emphatique et ostentatoire du rythme sur le monde.

⁷¹ Il faut souligner que la pratique du montage rapide se trouve également dans *Koyaanisqatsi* (K3, 00:30:39 ; K6, 00:58:37) et *Powaqqatsi* (P1, 00:04:04).

3.3 Le rythme global des films ou des confrontations d'ordre idéal

D'une façon prosaïque mais non moins correcte et justifiable, nous pourrions dire que la section présente s'attarde à saisir pourquoi Godfrey Reggio construit principalement sa trilogie autour du rythme. Tout ce qui précède démontre réellement que ce concept innerve la forme filmique de chacun des trois films, de même que les différents styles que l'on y rencontre. Alors, si la préoccupation centrale de *Koyaanisqatsi* ainsi que les deux autres volets est de fournir une certaine représentation du monde, incluant notamment des réflexions à visée métaphysique, quelles valeurs discursives ont ces différents rythmes par rapport à l'état de la question ? Quels messages peut-on déduire de ces rythmes visuels induits par tant de répétitions variées ? Et que signifient ces images ralenties, accélérées et traitées numériquement de multiples façons ?

Le repérage et la description des motifs visuels parcourant ces documentaires a déterminé la prépondérance de thèmes tels que la nature, l'homme, l'urbanisme et l'artificialité. Ensuite, la structure de ces éléments graphiques, découlant d'un montage spécifique, a éprouvé la production d'un véritable rythme visuel, dont les constituants fonctionnent selon le principe du leitmotiv. Tout cela a nécessairement procuré quelques tentatives de significations sur ces différents dessins ainsi que leur ordonnance. Mais il faut maintenant appréhender ces films dans leur globalité ; autrement dit, il faut entreprendre une synthèse des connaissances acquises jusqu'ici sur *La trilogie des Qatsi* afin d'y déceler des interprétations possibles.

Si l'on se remémore la *citation n°59*, Bordwell et Thompson observent que le système formel associatif s'élabore selon deux principes dont le premier *est le regroupement des images en ensembles de tailles supérieures qui constituent des parties distinctes et cohérentes du film*. Cette constatation correspond directement avec l'organisation complète de chacun des trois films, à savoir la mise en rapport d'ensembles rythmiques composés chacun d'un motif visuel réitératif dominant. Cette relation est en fait du même ordre que l'association de deux plans de nature totalement différente, elle s'étend simplement au rapprochement de parties distinctes. Le rythme global de ces documentaires naît donc de la confrontation de plusieurs segments rythmiques tels qu'exposés auparavant (*sous-chapitre 3.2*). Quant aux transitions entre ces ensembles, elles s'effectuent sur le mode de la pause ou de l'accent. Par exemple, la fin d'une partie se terminera soit par un plan plus long que les autres, soit par l'arrivée abrupte d'un nouveau motif visuel. C'est ce qui conférera au film, justement, cet agencement en groupes rythmiques. De ces divers arrangements vont ainsi éclore de multiples interprétations, dont la plus répandue mais aussi la plus

discutée⁷² est probablement celle qui oppose rigoureusement l'environnement naturel aux étendues urbaines.

Ces documentaires favorisent effectivement à explorer la voie qui dénonce les méfaits de l'homme sur l'environnement naturel et terrestre, qui par ailleurs est une piste fondée. Dans cet ordre d'idées, *Koyaanisqatsi* illustre explicitement le dépouillement de la Terre lors de la transition entre la célébration d'une nature intacte – contenant notamment la séquence des nuages analysée plus haut – et l'état artificiel amené par l'homme : un plan aérien de paysage naturel cède la place à des explosions à l'intérieur d'une carrière. Puis arrivent les machines : pelles mécaniques et camions creusant et retournant inlassablement la surface terrestre. Ces paysages vierges de toute activité humaine sont ensuite souillés par l'implantation de pylônes électriques, de fabriques et de machines foreuses. Partant de cette description, ce court segment incarne en quelque sorte l'ère industrielle dans laquelle nous sommes actuellement. Et le film poursuit dans cette direction en figurant les mouvements organisationnels de la vie urbaine, caractérisés entre autre par l'écoulement constant du trafic automobile et des foules vagabondes, mais aussi par la mécanisation des rythmes corporels et techniques imposée par une industrialisation déjà fortement établie. Les dernières images de la section intitulée « The grid », juxtaposant des vues aériennes de villes en plongée totale à des plans de cartes électroniques composées de microprocesseurs et de connexions multiples, attestent précisément d'un monde tendant vers une standardisation des modes de vie. Les réseaux urbanistiques sont ainsi comparables aux interfaces technologiques : l'homme se meut en masse impersonnelle dans des chemins préétablis comme le déplacement des électrons dans un fil de cuivre, et dont l'aboutissement n'est que la répétition de ce même trajet. Cette uniformisation semble également se manifester dans un processus de désindividualisation que l'on peut observer dans la séquence précédent l'épilogue. Dans celle-ci, Reggio enchaîne des portraits en plan moyen ou rapproché, au ralenti ou à vitesse normale. La plupart de ces individus présentent une expression neutre, voire blafarde, comme s'ils étaient dans un état apathique et léthargique permanent⁷³. Mais l'expression la plus évidente de cette interprétation pessimiste, si

⁷² Lors de l'exercice de réception critique de *La trilogie des Qatsi*, de nombreux chroniqueurs ont considéré cette interprétation – ou du moins le message qu'ils ont déduit de ces films – comme étant naïve, simpliste, voire trop manichéenne (à ce sujet, voir le sous-chapitre 1.2).

⁷³ Je reconnais que ces déductions sont ici quelque peu hâtives, car le contexte dans lequel ces images ont été prises reste obscur. Mais ramenés à leur place dans l'ensemble du film, ces plans dégagent cette forte impression d'indifférence (je parle bien entendu de l'expression des visages filmés). A ce sujet, voir la

l'on peut la nommer ainsi, réside dans le prologue et l'épilogue du film, même si ce n'est pas la plus concrète. Bien que nous ayons déjà évoqué ce prologue, il ne semble pas inutile de le rappeler afin d'en saisir toute l'ampleur. *Koyaanisqatsi* s'ouvre donc sur une grande peinture rupestre représentant des silhouettes humaines. Ces pétroglyphes se dissolvent ensuite dans un fondu enchaîné et laisse place à une explosion d'envergure. Puis l'on aperçoit, toujours dans le même plan, des armatures industrielles ainsi que des débris volant au ralenti dans tous les sens. On comprend finalement qu'il s'agit du lancement d'une fusée. Quant à l'épilogue, il reprend sous d'autres angles le décollage du véhicule spatial, le suit dans son vol et lors de sa désintégration en plein air. La caméra se focalise ensuite sur la descente d'un fragment en feu dû à l'explosion de l'appareil. Un fondu enchaîné combiné à un lent zoom arrière revient sur les silhouettes humaines de l'énorme paroi rocheuse. C'est la dernière image du film. Ces segments d'ouverture et de fermeture peuvent alors être appréhendés respectivement comme l'extinction des sociétés archaïques et l'apparition d'une société contemporaine qui, si elle ne contrôle pas son avidité technologique, risque elle aussi de se décimer peu à peu. D'où un appel à reconsidérer les principes sociaux de nos ancêtres, sans pour autant procéder à un « retour » en arrière. Enfin, pour revenir à cette interprétation « dénonciatrice », on peut prétendre que *Koyaanisqatsi* confronte la beauté des rythmes naturels à la mécanicité des rythmes urbains, qui non seulement coupent le lien avec la nature mais engendrent également l'aliénation des individus.

A cet égard, *Powaqqatsi* emboîte le pas de son prédécesseur en comparant l'homme évoluant dans un environnement naturel, à sa progression dans un milieu purement urbain. Cependant, la stratégie visuelle est différente, c'est-à-dire que la plupart des plans sont au ralenti, contrairement à la prédominance de l'accélééré dans le premier opus des *Qatsi* ; de plus, au lieu d'adopter une vision « macroscopique », de nombreux plans détaillent la gestuelle humaine. Ainsi, la première partie du film, déjà abordée lors de l'analyse rythmique, se focalise sur la noblesse du geste laborieux, sur la vie communautaire et ses us et coutumes, comprenant entre autre la religion, la danse et diverses cérémonies, tout cela s'effectuant dans l'humilité et le respect de la nature. Tandis que le reste du film, amorcé par un plan montrant le passage d'un train de marchandises, s'attache à décrire les changements provoqués par l'incursion des systèmes métropolitains au sein de l'hémisphère sud ou

réflexion de Michael Dempsey sur la double lecture des images dans *Koyaanisqatsi* et *Powaqqatsi* : Michael Dempsey, « Quatsi means life : the films of Godfrey Reggio », *Film Quarterly*, vol. 42, n° 3, printemps 1989, pp. 2-12.

des pays du tiers-monde. Par conséquent, le geste du travail paraît plus saccadé, stressé et détérioré, comme s'il était destitué de sa puissance. La notion de temps s'avère également changeante : en témoigne toute une série d'activités quelconques se réalisant à n'importe quelle heure de la journée. L'errance de l'individu s'accroît aussi dans les moindres recoins de la ville, étant lui-même l'acteur et le spectateur de cette organisation tendancieusement anarchique. La confrontation de ces deux grandes parties peut alors se voir comme le passage d'un mode de vie rythmé par des dispositions sociales saines, édifiées à partir des connaissances des anciennes civilisations, à une existence dont la cadence désarticulée, induite par les rythmes contraignants des grandes villes, marque autant un processus d'aliénation que de mondialisation.

A ces réflexions s'additionnent celles concernant le dernier documentaire de la trilogie, *Naqoyqatsi*. Bien qu'il relève d'une logique structurelle similaire – en rapprochant divers ensembles rythmiques – ce film emprunte une voie plus directe que les deux premiers longs-métrages de Godfrey Reggio. Pour cette raison, il ne paraît pas inutile d'examiner à nouveau ces particularités. Cet ultime volet use en effet d'un nombre important d'images, dont la plupart sont préexistantes. Il présente de ce fait un caractère beaucoup plus composite que les deux autres. L'abondante utilisation du montage associatif vient également renforcer cette hétérogénéité. La majorité de ces images sont en fin de compte traitées et remaniées numériquement. Toutes ces spécificités participent de cette manière à une solide mise en abyme⁷⁴, car le cinéaste utilise ostensiblement ce qu'il « critique », à savoir la technologie et tous ses dérivés. Ce film est pour ainsi dire plus direct parce qu'il entre d'emblée dans le cœur du sujet. En montrant un vieux bâtiment désaffecté, des images de foule en négatif, des plans de paysages naturels en images de synthèse ou représentés à travers des filtres de couleur, le prologue de *Naqoyqatsi* indique vraisemblablement un monde mû par un processus de dénaturation. Cet état de fait, Reggio le déploie tout au long de son documentaire en exposant le primat d'un monde numérique et technologique où l'homme y tient une place prépondérante. Le corps humain apparaît effectivement comme objet de culte sous divers aspects, comprenant le sport, la compétition, l'esthétique et l'apparence. Il est aussi et avant tout représenté dans sa mécanicité, ou se trouve être l'objet d'expériences dont la manipulation génétique symbolise peut-être le paroxysme de la déshumanisation, à l'instar des modélisations numériques produites par le scanner et l'IRM. En

⁷⁴ Ce procédé est d'ailleurs illustré par un plan qui revient toujours, par un travelling avant continu, sur le même motif visuel, à la façon d'un motif emboîté infiniment en lui-même (N2, 00:15:11).

outre, cette dénaturation se manifeste également dans les systèmes industrialistes et capitalistes, les agglomérations urbaines, la guerre, les loisirs et la starification de personnages virtuels. Par conséquent, *Naqoyqatsi* dépeint, à l'aide de son organisation rythmique, une société contemporaine dont la technologie « pénètre » les corps et les différents modes de vie, aussi bien qu'un monde en proie à une artificialité croissante. Cette dénaturation peut finalement se voir comme une transformation de l'environnement dans lequel évolue l'être humain, ainsi que les préceptes sociaux qui le constituent.

Ces précédentes phrases nous permettent de rebondir sur une interprétation plus « souple » de *La trilogie des Qatsi*, conduisant au-delà de la simple dichotomie entre nature et ville. Il s'agit d'appréhender les rythmes visuels de ces films comme l'expression d'une mutation concomitante des formes distinctives établies telles que les éléments naturels, l'environnement artificiel et la gestuelle humaine. Nous soutenons d'autre part que cette vision trouve son analogie au travers des réflexions de Pascal Michon qui propose, à l'aune d'une esquisse de l'histoire du rythme en tant que *forme du mouvement de l'individuation psychique et collective*, une ébauche des nouveaux systèmes sociaux appartenant, depuis une à deux décennies déjà, à ce qu'il appelle *l'empire des fluides*. Pour mieux suivre sa pensée, il faut d'abord préciser ce que cet auteur entend par rythme :

Que ce soit sur le plan des groupes ou sur le plan psychique, nous avons toujours affaire à des formes qui organisent et contrôlent les mouvements mêmes des processus d'individuation, et ce sont ces formes, à la fois sociales, corporelles et langagières qui ont fait l'objet de réflexions approfondies sous l'appellation de « rythmes »⁷⁵.

Ainsi, Michon évalue les changements survenus dans l'organisation sociale et politique de l'époque actuelle à travers l'analyse de réflexions scientifiques (sociologie, anthropologie) sur les rythmes sociaux de diverses périodes allant des sociétés archaïques à nos jours, en passant par le 19^e siècle, la première mondialisation (1890-1940) et la seconde guerre mondiale. Reggio et Michon posent donc tous les deux un certain regard sur le monde contemporain, mais l'analogie de cette vision repose plus sur l'observation constante qui parcourt la totalité de l'ouvrage que sur sa conclusion uniquement. Cette affinité se constate alors dans l'idée de mutation des organismes sociaux, d'une oscillation permanente qui change et transforme l'individu et le contexte dans lequel il évolue. Attachons à cela l'état d'esprit d'une personne, l'alternance de ses mouvements corporels comprenant des temps de pause et d'activité, et aussi la métamorphose continue de

⁷⁵ Pascal Michon, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 2005, p. 17.

l'environnement urbain à laquelle il doit s'adapter. De telles constatations confèrent à l'œuvre du cinéaste une réelle impression de transformation. Dans les années 1980, à l'aube d'une deuxième mondialisation et d'une reconsidération de la notion de rythme – comme le souligne Michon – Reggio s'est vraisemblablement senti concerné par ces multiples altérations. *Koyaanisqatsi* dénote ainsi, par ses répétitions variées et ses images accélérées, une nature en perpétuel mouvement, qui non seulement cohabite avec le milieu artificiel créé par l'homme, mais lui cède aussi de plus en plus de place. C'est la transition d'une nature intacte vers une nouvelle nature non organique marquée d'un caractère bionique. En témoignent les paysages urbains, dont les gratte-ciels s'apparentent aux montagnes rocheuses ; le trafic automobile, qui s'écoule dans les rues comme le sang dans les veines ; et les mouvements de foule, ressemblant à l'organisation d'une fourmilière. En définitive, ces motifs visuels s'allient dans un flux ininterrompu dont la forme se réinvente sans cesse. De ce point de vue, *Powaqqatsi* révèle l'importante mutation des sociétés de l'hémisphère sud par l'arrivée et le développement de grandes métropoles, instituant et renforçant par la même occasion le système capitaliste. Ce film indique donc avant tout, au-delà d'une critique acerbe de l'impérialisme tentaculaire, un état transitoire et transformateur influant sur les rythmes sociaux de nombreux pays du tiers-monde, plus particulièrement sur la gestualité humaine. Quant à *Naqoyqatsi*, nous avons déjà évoqué son caractère dénaturant. Mais il faut ajouter, outre ceci, qu'il entretient cette même sensation de nouvelle nature repérée dans *Koyaanisqatsi*. Bien plus, ce film semble faire fusionner la suprême technologie avec toutes les entités naturelles et organiques composant la planète.

Au vu des interprétations qui viennent d'être exposées, nous espérons avoir soulevé quelques points essentiels quant aux qualités discursives des rythmes visuels de ces documentaires. Il faut néanmoins rappeler que celles-ci tiennent de la supposition et ne sont en rien péremptoires, car les films de Reggio fournissent principalement quelque chose de multiple et d'ambiguë, qui se saisit dans toute son ambivalence. En conséquence, pour parfaire notre équation rythmique de *La trilogie des Qatsi*, il est nécessaire d'y ajouter la composante musicale, laquelle joue un rôle fondamental dans l'appréhension de ces films.

4. Les stratégies musicales dans *La trilogie des Qatsi*

L'étude des films de Reggio a démontré que le rythme s'est imposé, en ce qui concerne la composante visuelle, comme une notion centrale. Elle fonctionne en tant qu'inducteur de sens, mais établit aussi un système formel original qui étonne, fascine et rebute à la fois (voir la réception critique au *chapitre 1*). S'appréhendant également dans le temps, la musique se construit, peut-être encore plus que l'art cinématographique, sur d'innombrables jeux rythmiques. Cet élément est justement un des modes d'expression dominants qui constitue *La trilogie des Qatsi*, l'autre étant naturellement les images. Dépourvus de personnages et du langage oral qui les accompagne habituellement, ces documentaires offrent ainsi un rôle majeur à la musique qui fait de chaque projection une véritable expérience audiovisuelle. Il y a donc trois bandes originales de films, toutes écrites par Philip Glass, musicien et compositeur considéré comme l'un des pionniers de la musique minimaliste ou répétitive. La particularité de ce type de musique, émergeant aux Etats-Unis dans la seconde moitié des années 1960, se fonde sur le principe de la répétition. Si l'on recourt à la terminologie musicale, il s'agit plus particulièrement de l'emploi prononcé de l'*ostinato*, procédé de composition qui, comme son nom l'indique, répète obstinément un motif musical, qu'il soit rythmique, harmonique ou mélodique. Concernant le cinéma ou l'image en général, le minimalisme musical peut entretenir plusieurs relations. Pwyll ap Siôn et Tristian Evans enquêtent justement, dans leur article scientifique, sur les rapports entre la musique minimaliste et les multimédias : « Directing the enquiry is the belief that elements of minimalist music and multimedia possess the ability to form powerful symbiotic relationships when combined⁷⁶ ». Les deux auteurs établissent subséquemment, à l'aide de réflexions théoriques, différents degrés de symbiose entre les médias visuels et la musique minimaliste, en gardant toujours à l'esprit que ceux-ci forment une dialectique efficace. D'autre part, Mervyn Cooke signale, dans son histoire de la musique de film, que la musique minimaliste peut prendre un caractère plus autonome : « The mechanical nature of such repetition, in which the music sometimes pursues a path quite independent from the suggestions of the visual image, could readily foster emotional neutrality and

⁷⁶ Pwyll ap Siôn, Tristian Evans, « Parallel symmetries ? The relationship between minimalist music and multimedia forms », in Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and music in film and visual media : an overview*, New York, Continuum, 2009, p. 671.

distanciation⁷⁷ ». Cette forme musicale peut ainsi revêtir de multiples fonctions dans son rapport avec le cinéma, allant d'une relation symbiotique à une opposition diamétrale, en passant par divers niveaux de soutenance visuelle. La musique minimaliste n'est donc pas une musique de film au sens classique du terme. Elle ne s'inscrit ni dans un modèle complètement alternatif, ni dans le cocon des bandes originales symphoniques, du type de celles de John Williams, pour n'en citer qu'un. Elle fait plutôt partie d'un entre-deux qui lui confère une sorte d'indépendance, comme le souligne justement Cooke. Compte tenu de ces particularités, cette musique a la faculté de s'adapter facilement à de nombreuses atmosphères visuelles. Dans le cas de notre étude, le contexte en question est évidemment *La trilogie des Qatsi*. Le présent chapitre se concentre par conséquent sur les relations qu'entretiennent les compositions minimalistes de Philip Glass avec les images de Godfrey Reggio. Toujours selon une logique analytique, nous allons mettre en évidence les stratégies musicales qui parcourent ces documentaires, y déceler les différents rythmes que l'on y rencontre, de même que les éventuelles disparités ; et ceci afin d'appréhender les capacités discursives de ces relations spécifiques.

4.1 Effets de complémentarité et de similarité

Afin de mieux comprendre l'interaction qui se crée entre la musique et les images, il faut avant tout définir ce qui caractérise la musique de Philip Glass, ou tout au moins tenter de cerner ses propriétés fondamentales. Tout d'abord, la base de la plupart de ses œuvres musicales se compose d'un rythme isochrone, c'est-à-dire que les sons se produisent à intervalles de temps égaux. Le fondement d'un morceau peut alors se constituer de la répétition d'une même note ou d'un accord arpégé – qui est certainement une des spécialités de Glass. Viennent ensuite plusieurs lignes mélodiques fonctionnant soit sur le modèle dominant de la phrase musicale, soit sur le principe d'un rythme isochrone (comme nous venons de le décrire) ou périodique, qui, dans ce dernier cas de figure, réitère une formule rythmique plus complexe que le simple intervalle régulier. La réunion de ces divers éléments rythmiques et mélodiques forme finalement un ensemble polyrythmique induisant et renforçant l'immersion du spectateur lors de la représentation mais l'interrogeant aussi sur ce qu'il est en train de voir. On retrouve ici les remarques observées sur la musique de *La trilogie des Qatsi* lors de la réception critique, à savoir que celle-ci favorise

⁷⁷ Mervy Cooke, *A history of film music*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 478.

l'immersion du spectateur et porte, dans une certaine mesure, le discours du film. Suivant cet ordre d'idées, Siôn et Evans s'aident, entre autre, des travaux du musicologue britannique Nicholas Cook⁷⁸ pour asseoir leur hypothèse sur l'adaptabilité de la musique minimaliste à différents contextes visuels. Sans reprendre de façon exhaustive ces théories, deux principes élémentaires s'imposent, dans le cadre de ce travail, afin d'appréhender le rapport entre la musique de Glass et les images de Reggio. Il s'agit des effets de complémentarité et de similarité. Le premier de ces concepts est certainement celui que l'on observe le plus dans l'ensemble de la relation « musico-visuelle » recouvrant la trilogie. La complémentarité fonctionne donc comme un élément de liaison entre l'image et la musique. Et pour que cette union s'établisse, il faut que les deux médias en question se répondent l'un l'autre. Nous entendons par là que l'idée émise par l'organisation visuelle doit résonner dans le discours musical. C'est d'ailleurs la fonction de nombreuses musiques de films. Mais dans le cas qui nous préoccupe, ce n'est pas un simple accompagnement qui, parfois accentue un geste, une situation particulière ou une émotion spontanée ; cette complicité tient plutôt d'un jeu d'influences réciproques induisant une réelle dialectique. Nous pourrions ainsi dire que les compositions de Philip Glass inspirent les images et leur agencement, de même que celles-ci insufflent une idée ou un sujet à la musique.

Un bref passage de *Koyaanisqatsi*, constitué d'un seul plan (K2, 00:22:09), illustre clairement le procédé décrit ci-dessus. Celui-ci montre l'essai d'une bombe nucléaire : alors que l'explosion se produit et que le champignon atomique se forme et s'élève dans le ciel, la musique poursuit sur son rythme isochrone composé d'accords arpégés et aigus, tandis qu'une mélodie plutôt lourde provient du son des cuivres. On observe ainsi que la fixité du plan et le lent mouvement de fumée créé par la détonation de la bombe s'opposent, en quelque sorte, au tempo relativement rapide de la musique. Ces deux médiums se trouvent pourtant dans une relation complémentaire. Autrement dit, l'aspect grave et alarmant de la musique recouvre également toute la symbolique que procure une explosion atomique, à savoir une arme dévastatrice pouvant provoquer drames et tragédies à travers le monde entier. Une autre séquence marque cette association audiovisuelle (K4). Elle présente des vues aériennes d'immeubles désaffectés, suivi de plans au ralenti où l'on voit la destruction de ces bâtiments. Dans cet exemple, la musique arbore toujours un rythme périodique organisé en triolets ou sextolets. La base du morceau se compose d'instruments à cordes et de

⁷⁸ Nicholas Cook, *Analysing musical multimedia*, New York, Oxford University Press, 1998.

flûtes, assignant à nouveau une sonorité aiguë. A cela s'ajoute le timbre des cuivres, autant dans les graves que les moyennes fréquences, le tout ponctué d'une mélodie inquiétante jouée par des violons. Encore une fois, le rapprochement de ces modes d'expression ne provient pas d'une similarité rythmique, mais bien d'une idée ou d'un sentiment identique que seule la corrélation musico-visuelle peut établir. Il s'agit ici de révéler une certaine misère sociale et le caractère autodestructeur de l'être humain.

Sous ce rapport, les deux autres films de la trilogie n'échappent pas au principe de complémentarité. Le prologue de *Powaqqatsi* offre notamment un exemple significatif de cette approche. La musique commence cette fois-ci par plusieurs coups de sifflet suivis de diverses percussions « exotiques » procurant un rythme entraînant à l'ensemble du morceau. Celui-ci est ensuite agrémenté d'une mélodie rapide formée de notes répétées par des cuivres et d'un chœur d'enfants. Quant à l'aspect visuel, il se compose principalement de plans au ralenti montrant des hommes transportant des sacs de boue au sommet d'une colline. Loin d'être freinée et modérée, la musique semble résister à la lenteur des images projetées et simplement coexister avec celles-ci. Cependant, les coups de sifflet, les percussions véhémentes et la mélodie enjouée de la chorale paraissent encourager ces hommes dans leur besogne. De la sorte, malgré la prédominance du ralenti, la musique fournit un rythme au labeur pénible de ces ouvriers – un travail dur mais honorable dont l'effort est récompensé. De ce fait, une concordance se crée et révèle l'idée véhiculée par la séquence.

A l'instar de ces exemples, de nombreuses scènes de *La trilogie des Qatsi* répondent ainsi à cette dialectique suscitée par le concept de complémentarité. Toutefois, l'étroite relation audiovisuelle ayant cours dans ces films ne s'arrête pas là. Introduisons dès lors l'autre notion que nous avons évoqué plus haut : la similarité. Il faut entendre, sous cette appellation, que le rythme visuel intérieur – c'est-à-dire le ou les mouvements internes d'un plan – est en correspondance avec le rythme musical. La mobilité créée par le défilement des images s'écoule de la sorte à la même cadence que la musique. Certainement moins usité que la complémentarité, le phénomène de similarité s'observe tout de même dans les trois documentaires. Selon cette perspective, quelques passages de *Naqoyqatsi*, passant presque inaperçus, fournissent une idée de ce modèle relationnel. Le cinéaste représente par exemple la mécanicité de l'homme et ses mouvements corporels par des images de parades militaires (N2, 00:12:25). Même si le tempo de la musique apparaît plus rapide, la marche au pas des soldats s'exécute dans une cadence similaire. Chaque levée et descente de

jambes s'accomplissent effectivement sur un temps fort de la musique. Plus loin (N3, 00:23:52), un plan décrit un sportif montant de grandes marches en courant. Chaque pas est à nouveau coordonné avec la musique qui, elle-même, appuie le mouvement par un scintillement, des roulements de tambours et quelques notes de flûtes.

Si l'intention du réalisateur est ici d'exprimer le côté machinique de l'homme, la musique tend à renforcer cet état de fait. Néanmoins, une conformité rythmique ne signifie pas forcément que la musique émet un discours sur l'aspect visuel. En témoigne le plan de transition entre la nature et la ville dans *Powaqqatsi*. Celui-ci s'étale sur près d'une minute et demie et présente le passage d'un train de marchandises au milieu d'un espace naturel. A l'aide de percussions et d'instruments à vent, la musique de Glass imite, si l'on veut, le rythme que forment les roues d'un train lorsqu'elles passent sur la jonction de deux rails. Une réelle impression de similarité naît alors de cette combinaison. Cependant, vu que le convoi ferroviaire accélère tout au long du plan, l'analogie se rapporte peut-être plus à l'opération de bruitage qu'à une correspondance des rythmes visuels et musicaux. Certes, la musique de cette transition tranche avec les images de nature qui se trouvent en amont, de même qu'elle fortifie la vision du train de marchandises ; mais produit-elle un discours sur l'enjeu de ce plan, qui se trouve être finalement celui du film, à savoir l'occidentalisation des pays de l'hémisphère sud et l'artificialisation de la nature ?

Ainsi, la notion de similarité, décrite ici comme le produit d'une conformité rythmique visuelle et musicale, semble parfois restreinte dans sa capacité discursive. Elle aspire probablement à consolider la connexion audiovisuelle, mais elle peut également s'interpréter comme un simple soulignement de l'action⁷⁹. L'analyse de ces extraits atteste donc que les procédés de complémentarité et de similarité, tels que nous les avons détaillés, tendent non seulement vers une cohésion discursive des deux médias considérés, mais aussi rythmique. Partant de ce constat, ces méthodes apportent un premier jalon quant aux possibilités relationnelles entre musique et images dans *La trilogie des Qatsi*. Il reste pourtant, dans ces films, d'autres types de rapport que nous allons tenter de discerner.

⁷⁹ Il faut préciser que le concept de similarité s'apparente à la technique du *mickey-mousing* ou de l'*underscoring*, qui souligne, à chaque instant, l'action en cours. Selon les références théoriques utilisées et à la suite des observations faites sur la relation entre musique et images dans *La trilogie des Qatsi*, le terme de « similarité » m'est apparu préférable pour décrire les phénomènes remarqués.

4.2 Synchronisme, intensification et modération

Dans son entretien avec Philip Glass, Charles Merrell Berg⁸⁰ n'hésite pas à comparer la collaboration entre le compositeur minimaliste et Godfrey Reggio, à celle d'Eisenstein et Prokofiev, dont l'association permit au célèbre réalisateur russe de développer et tester, notamment sur le film *Alexandre Nevski* (1938), sa théorie du « montage vertical ». Sans toutefois cerner la totalité de ce type de montage issu de l'esprit fécond d'Eisenstein, on peut prétendre que celui-ci allie, par le processus de synchronisation, la bande-son et la bande-image dans le but d'obtenir des effets plus percutants sur le spectateur, contribuant aussi bien à l'appréhension plastique de l'œuvre que discursive. Ayant consacré un ouvrage conséquent sur le cinéaste et théoricien, *Que viva Eisenstein !*, Barthélemy Amengual pourrait certainement nous aider à éclaircir ce concept :

Aussi bien, et non sans beaucoup d'artifice, Eisenstein tentera, dans sa célèbre analyse graphique de l'ouverture de *Nevsky* (59), de faire correspondre tel moment musical de Prokofiev à telle fraction, telle zone – gauche, droite, centrale – du plan, d'en établir donc une répartition spatiale selon une base, un déroulement horizontal ! [...] Le montage vertical (polyphonique, total), crée cette musique supérieure qui agit sur tous les sens ou sur le plus de sens possible à la fois et, en même temps, sur la conscience claire, l'esprit de raison du spectateur (63)⁸¹.

Amengual remarque donc qu'une des volontés d'Eisenstein était de parvenir à un art « total » regroupant les composantes visuelle, musicale et sonore (voix, bruits), formant ainsi une union harmonieuse et sensorielle qui conduit et facilite le raisonnement du spectateur. Dans cet ordre d'idées, cette tentative est non sans rappeler les aspirations idéologiques défendues par quelques théoriciens français des années 1920 ; discours qui, comme nous avons pu le constater, entretiennent certains points communs avec les « symphonies du monde » de Reggio. En conséquence, le parallèle avancé par Berg suggère que la collaboration Reggio-Glass ambitionne à créer un rapport symbiotique entre l'image et la musique. Une composition verticale se remarque ainsi entre ces deux modes d'expression. Si les effets de complémentarité et de similarité tiennent, dans une certaine mesure, de la verticalité, le synchronisme entre la musique et le découpage visuel appartient peut-être encore plus à cette dynamique.

⁸⁰ Charles Merrell Berg, « Philip Glass on composing for films and others forms : the case of *Koyaanisqatsi* », in Richard Kostelanetz et Robert Flemming (dir.), *Writings on Glass : essays, interviews, criticism*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997, p.140.

⁸¹ Barthélemy Amengual, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980, pp. 97-98.

Sur les nombreux exemples qui traversent l'ensemble de la trilogie, certains, plus prégnants que les autres, démontrent aisément toute l'envergure de cette méthode, à commencer par *Koyaanisqatsi*. Lors de la séquence transitoire entre nature et ville (K2, 00:19:39), dévoilant l'implantation d'éléments artificiels dans un univers encore immaculé, une suite de plans présente de grands pylônes électriques parmi des terres rocheuses et arides. Toujours selon une base rythmique isochrone composée d'accords arpégés, une ligne mélodique faite de sons aigus, probablement électroniques, s'ajoute à la musique et entre en concordance avec le montage filmique. Ces notes stridentes sont ainsi synchronisées à l'apparition de chaque nouveau plan. Sans le support musical, ces images transmettraient certainement une pensée semblable. Mais l'appui de ces notes alertes soutient l'idée d'un dépouillement de l'espace naturel. D'autre part, ces sons synthétiques viennent affermir le caractère dénaturant et artificiel de ces constructions métalliques. Un phénomène identique se remarque dans *Naqoyqatsi* sur une dizaine de plans (N6, 01:06:14). Il s'agit d'images d'archives représentant l'impact direct du souffle d'une explosion atomique sur différents véhicules et bâtiments. La destruction de ceux-ci, se manifestant au début de chaque plan, est alors simultanée aux coups de cymbales émergeant du grondement des timbales⁸². Ce synchronisme fonctionne donc à nouveau comme un renfort de la situation visuelle en cours, soit la représentation du caractère dévastateur d'une bombe.

De ce point de vue, *Powaqqatsi* n'est pas en reste et recourt également à cette verticalité conférée par le processus de coordination audiovisuelle. En outre, on observe dans ce second documentaire la présence d'un leitmotiv musical. On le retrouve plus précisément à quatre reprises, dont une au générique de fin. Les trois autres se déploient dans la première partie du film, et à chaque occurrence, le thème se modifie légèrement et s'intensifie grâce à l'apport de nouveaux instruments. La mélodie principale de ce morceau, composée de cuivres et de flûtes de pan, est soutenue par une base rythmique régulière combinée de deux notes. De part son unique écoute, ce thème musical émet une impression de célébration et de grandeur, un mouvement mélodique aspirant à la sacralisation. Le son de la flûte de pan évoque également, dans l'imaginaire collectif, l'Amérique du Sud, la cordillère des Andes et le Péruvien dans son habit traditionnel coloré. On dénote ainsi neuf synchronisations entre le début de cette mélodie et de nouveaux plans. Ces

⁸² Il faut souligner que le thème musical utilisé pour cette scène se trouve également plus tôt dans le film, soit six minutes environ. Celui-ci est transposé dans une tonalité différente et se révèle dans un autre contexte visuel. Cela se justifie certainement par le fait que ces passages appartiennent tous deux au même segment.

derniers définissent plusieurs activités telles que la pêche, la navigation, le travail de la terre ou simplement le fait de vivre au « rythme » de la nature. Alors que ces actions semblent anodines – du moins pour les natifs des pays représentés – la teneur glorificatrice de la musique, conjuguée au ralenti des images, confère à ces actes un caractère extatique. De cette manière, outre l'effet de complémentarité, le synchronisme entre l'image et la musique, dû au montage, renvoie l'idée d'une coexistence harmonieuse entre l'homme et la nature ; c'est l'exaltation d'une vie de type « archaïque ».

Mis à part cet effet de simultanéité, il nous faut aborder deux autres rapports que l'on nommera ici intensification et modération. Même si ceux-là ont été utilisés jusqu'à l'épuisement, aussi bien sur le plan strictement musical qu'audiovisuel, comme d'ailleurs divers niveaux de synchronisme, il est de notre devoir de les considérer, puisqu'ils se repèrent dans les trois documentaires. Ces approches vont souvent de pair et s'accordent au modèle de la tension-résolution. L'intensification se caractérise alors par un crescendo qui, non seulement est dû à l'augmentation graduelle du son, mais également à l'addition progressive d'instruments supplémentaires. La modération, quant à elle, détermine des moments musicaux plus calmes, presque « silencieux », fournissant ainsi un nouveau rythme et un tempo beaucoup plus lent. Elle produit une sorte de relâchement pouvant s'interpréter comme une pause ou une interruption. Il faut préciser, à ce sujet, que la structure musicale suit majoritairement l'organisation segmentaire des films, c'est-à-dire qu'au début de certaines séquences ou à chaque nouveau segment, un autre thème musical apparaît. Dès lors, une grande partie des compositions de Glass génère ce qui peut s'appréhender comme une amplification graduelle, s'étalant quelquefois sur plus d'une dizaine de minutes, de même qu'un effet de retenue se constate généralement à la fin d'une séquence et recouvre, parfois, la totalité d'un segment.

La fameuse scène de *Koyaanisqatsi*, « The grid », fournit une fois de plus un exemple probant afin de discuter, cette fois-ci, les procédés décrits ci-dessus : la musique débute par de longues notes émises par des cuivres, arrive ensuite l'agitation des sextolets produit par des sons électroniques et des flûtes, puis vient le tour de la chorale, joignant de cette façon une dernière couleur à l'ensemble. Ces trois instances musicales se combinent alors selon une logique d'addition et de soustraction pour arriver, en fin de compte, à un paroxysme occasionné par la polyphonie de ces sons. En ce qui concerne les images, elles semblent s'accélérer systématiquement et suivent ce crescendo au point qu'elles ne forment plus qu'une composition abstraite faite de lignes vibrantes

et colorées. Dans cette séquence, le procédé d'intensification sert donc à porter l'accélération des images ainsi que l'idée de mécanicité des mouvements urbains, qu'ils s'agissent d'êtres humains ou d'éléments artificiels. Ce climax audiovisuel est naturellement suivi d'une interruption : les images sont à présent des vues aériennes de villes comparées à des circuits électroniques ; et la musique se satisfait de nappes synthétiques à l'aura mystérieuse, dont le rythme est à peine perceptible. La survenance de cette modération, autant visuelle que musicale, permet donc probablement au spectateur de s'extraire du flux rythmique et sonore dans lequel il était emporté jusqu'ici. Dans une certaine mesure, il se distancie de la représentation pour mieux évaluer ce qu'il a vu et apprécier le raisonnement qui émerge en lui.

Bien entendu, le processus d'intensification se distingue aussi dans *Powaqqatsi*, à commencer par le leitmotiv évoqué plus haut. En effet, lorsqu'il se répète, il élargit sa palette de sonorités et amplifie simultanément son volume mais aussi la vision d'un monde où la noblesse du geste laborieux s'harmonise avec la nature. Un autre exemple intéressant se repère encore dans le même film (P3d, 01:14:42). Ladite séquence s'attache à décrire les changements dus au développement industriel et économique dans les grandes villes du tiers-monde, focalisant plus particulièrement son attention sur les « nouveaux » gestes du travail. Ceux-ci s'appréhendent soit au ralenti, soit à vitesse normale. Les plans s'enchaînent par contre relativement rapidement avec une durée minimale à la seconde (d'autres durent tout de même une dizaine de secondes). Ce contexte visuel, encadré par une musique pas forcément en corrélation rythmique avec l'image, tient plutôt de la complémentarité. Elle s'amorce par l'alternance rapide de deux sons électroniques soutenue par des percussions africaines. D'autres lignes de percussions viennent ensuite s'ajouter à l'ensemble, puis des mélodies nerveuses, ascendantes et descendantes, complètent l'orchestration. Dès lors, divers jeux de modulations rythmiques et mélodiques, provoqués notamment par une organisation complexe de lignes percussives, conduisent au climax. Ces travaux d'inflexion et d'intensification musicale dessinent ainsi la mutation constante et progressive des pays de l'hémisphère sud, dont l'accent est surtout mis sur la gestuelle humaine.

Étant donné la collaboration de Philip Glass sur les trois documentaires, le dernier opus des *Qatsi* est évidemment imprégné des différentes relations audiovisuelles considérées ici. À ce propos, deux séquences de *Naqoyqatsi* retiennent plus particulièrement notre attention quant à l'effet de modération. Ces segments se conçoivent comme des transitions vers d'autres parties plus importantes. La première de ces scènes comporte des images rendant compte de la métamorphose

de la nature causée par l'homme, avec une prédominance de paysages urbains : gratte-ciels, trafic automobile, usines, zones industrielles, et aussi quelques vues de l'espace. La deuxième propose des plans d'animaux en déplacement dans leur milieu : girafes, zèbres, éléphants, oiseaux et poissons. Visuellement parlant, tous ces plans sont uniquement liés par leur traitement, incluant l'effet du négatif et différents filtres conduisant à la saturation des couleurs. Cette fois-ci, la bande-son parcourant ces images se fait plus discrète. A part quelques sonorités furtives, le corps de cette musique se compose exclusivement d'un solo de violoncelle. Lors des passages en question, ces mélodies ne sont toutefois pas identiques, mais elles présentent de réelles similitudes. Elles s'amorcent de façon impromptue, semblant venir de nulle part. De surcroît, leur rythme lent se construit plutôt au gré des solos respectifs qui, sur le plan purement perceptif, donnent une impression de temps suspendu. Un halo mystérieux et triste, voire mélancolique, entoure ainsi ces deux moments musicaux. Pour ces diverses raisons, la relation « musico-visuelle » se conçoit ici comme un instant de modération qui octroie un répit dans le continuum de la représentation. Une prise de recul se crée alors et offre la possibilité au spectateur de conscientiser la profonde altération des images projetées, de même que de saisir leur caractère dénaturant et transformateur, faisant probablement référence à un monde en pleine mutation.

L'analyse de ces diverses stratégies musicales a ainsi démontré, par des exemples ponctuels et détaillés, que ces bandes originales répondent aux images et ont la capacité d'induire les idées ou les significations émergeant dans nos esprits ; et ceci peut-être encore plus lorsque la musique, dans certaines situations, est en discordance rythmique avec la composante visuelle. Il s'agit donc maintenant d'approcher globalement les phénomènes relationnels entre musique et images dans *La trilogie des Qatsi* et tenter de découvrir la structure audiovisuelle de chacun de ces films, à commencer par la prééminence de certains procédés.

4.3 Vers un syncrétisme « musico-visuel »

L'examen du rapport de la musique à l'image nous a permis de relever plusieurs stratégies. Allant d'une totale correspondance à une forme de résistance, en passant par divers niveaux d'affinité sémantique, ces relations ont assurément apporté de nouvelles perspectives sur les différents procédés rythmiques traversant les films de Reggio. De ce point de vue, diverses liaisons se constatent : il y a tout d'abord l'effet de complémentarité qui, même s'il n'occasionne pas forcément une adéquation rythmique avec l'image, tend à conforter les émotions produites par le

film ; sentiments pouvant justement être influencés par la musique. On remarque ensuite deux degrés de synchronisme, dont l'un est en conformité avec le rythme intérieur du film (les mouvements dans les plans), et l'autre avec le rythme extérieur, engendré quant à lui par le processus du montage. Ces moments de simultanéité appuient alors le rythme visuel qui, de ce fait, se dévoile davantage aux yeux du spectateur. Ces coïncidences audiovisuelles révèlent toutefois une certaine ambivalence qu'il nous faut souligner. Effectivement, selon la psychologie du spectateur, ce type de relation suivra l'idée émise par les images ou provoquera, d'un autre côté, l'absence de discours. Enfin, les dernières stratégies, inhérentes à toute musique, sont les procédés d'intensification et de modération. Le premier d'entre eux consiste à créer une sorte d'agitation progressive s'acheminant vers la culminance d'une séquence. Ce crescendo s'accompagne généralement d'un montage filmique plus rapide, de même qu'il augmente le caractère immersif et transcendant de la représentation. Le deuxième interrompt en quelque sorte le flux paroxystique pour aboutir à un rythme et un tempo plus lent, aussi bien musical que visuel. Cela peut ainsi s'interpréter comme un moment de démarquage de l'immersion cinématographique, d'où une meilleure appréhension du discours transmis par le film, comportant autant ce qui précède que l'enjeu des images présentes.

Ces stratégies musicales s'observent donc dans *La trilogie des Qatsi*. Mais il faut par ailleurs signaler que celles-ci ne sont en rien inédites. Elles se rapportent en effet aux modèles sillonnant le paysage cinématographique actuel. Pourtant, le caractère singulier des documentaires de Reggio, recourant d'une part à la musique minimaliste et d'autre part à un traitement spécifique des images, les éloignent, en ce qui touche à la relation audiovisuelle, d'une forme de classicisme. En outre, il n'est pas aisé d'embrasser toute l'ampleur de la musique de Glass : les infimes détails, les nuances, les nombreux timbres et surtout la complexité qu'infère l'écriture polyphonique. Dans l'interview que Berg consacre à Glass, le compositeur américain précise donc sa méthode de travail et s'étend sur la relation image/son :

But as I work, I'm aware that the music can be placed in the image in various ways. It can be what I call "Under the image," or it can be "on top of the image," or it can be right "next to the image." In a sense, we're talking about whether the music is essentially in the foreground or background. [...] Early on in my work in the theater, I was encouraged to leave what I call a "space" between the image and the music. In fact, it is precisely that space which is required so that members of the audience have the necessary perspective or distance to create their own individual meanings⁸³.

⁸³ Philip Glass interviewé par Charles Merrell Berg, *op. cit.*, p. 137 et 141.

On le constate, Glass a une idée précise des relations que peuvent entretenir l'image et la musique. Ces descriptions restent toutefois d'ordre métaphorique, et l'on ne peut prétendre atteindre toutes les acceptions qu'elles recouvrent, celles-ci découlant avant tout d'une démarche artistique personnelle. Mais on entrevoit tout de même certaines analogies avec les préceptes repérés et analysés tout au long de ce chapitre. Les effets de similarité et de complémentarité peuvent alors se percevoir, semble-t-il, comme étant respectivement « au-dessus » de l'image, et « au-dessous » ou « à côté » de l'image. Pour ce qui est de l'« espace » dont parle le musicien, il se rapproche de l'effet de modération. Outre ces désignations qu'il semblait important de soulever par rapport aux « tactiques » de composition de Glass, les stratégies musicales relevées dans les trois documentaires s'alternent et se combinent fréquemment au fur et à mesure de l'écoulement filmique. Une synthèse des relations « musico-visuelles » s'impose bien entendu pour l'ensemble de chaque œuvre.

S'il fallait attribuer une forme à la structure musicale de *Koyaanisqatsi*, elle serait vraisemblablement parabolique et accompagnée, bien entendu, de certaines inflexions. Elle adopte autrement dit une organisation dramatique comprenant, à l'instar d'un récit traditionnel, un début, un développement et une fin. Le prologue, confrontant des peintures rupestres au lancement d'une fusée au ralenti, est encadré d'une musique au tempo lent dont les voix graves d'un chœur d'hommes, prononçant le titre du film, revêtent un caractère solennel. Telle une invocation, ce chant « ritualiste » évoque les peuples anciens. Il y a aussi le son de l'orgue, apportant un trait religieux à l'ensemble. Mais celui-ci peut également être reproduit électroniquement et positionne d'emblée le film dans une logique de mutation et d'artificialité. Ainsi, même si nous avons déjà insisté sur ce point, la musique émet un discours parallèle et stimule l'idée ou l'émotion produite par l'image. Cette dialectique musicale entre les sonorités acoustiques et synthétiques répond en fait à celle du naturel/artificiel arpentant toute la trilogie. En témoigne la suite du film : la séquence consacrée à la nature contient uniquement un ensemble à cordes, des cuivres et des flûtes, suivant principalement le rythme interne et externe des plans. Mais lorsque les premiers éléments artificiels incorporent l'image, des sons synthétiques apparaissent dans la mélodie. Quant à la musique des segments ultérieurs, satisfaisant de part et d'autre cette logique, elle s'ordonne plutôt selon l'alternance de crescendos et de decrescendos, voire d'interruptions, trouvant son point culminant dans l'aboutissement de la séquence « The grid ». On observe d'ailleurs, dans celle-ci, une forte corrélation de toutes les instances médiatiques en jeu. Le tempo effréné des sons électroniques

ainsi que la cadence régulière et répétitive de la chorale reflètent la mécanicité des systèmes urbains, de la vie quotidienne et des gestes du travail imposée par la production à la chaîne. Lors des dernières parties, la musique et les images reviennent à un tempo lent. Puis, l'épilogue reprend le lancement de la fusée et les pétroglyphes du début, de même que le thème musical initial, amenant de la sorte une clôture de la dramaturgie.

Globalement, les relations audiovisuelles de ce premier opus gravitent entre la complémentarité et la similarité. De nombreuses scènes présentent en effet une concordance rythmique des deux médias. Des trois documentaires, *Koyaanisqatsi* est par conséquent celui qui entretient le meilleur rapport symbiotique entre l'image et la musique. Bien qu'ils présentent certains aspects de synchronisation, les deux autres films, pour leur part, tiennent principalement de la complémentarité. Cela vient entre autre d'une discordance entre de nombreuses images au ralenti et les rythmes isochrones et relativement rapides des compositions de Glass. De surcroît, les mélodies sont plus harmonieuses et travaillées, notamment grâce aux solos de violoncelle de Yo-Yo Ma pour le volet final de la trilogie. Mais, en substance, autant les bandes-sons de *Powaqqatsi* que de *Naqoyqatsi* tentent de parvenir à une analogie sémantique avec l'image, que ce soit la glorification d'une vie en pleine nature pour l'un, ou la dénonciation d'une société « trop » technologique pour l'autre. Ces deux derniers documentaires possèdent également des moments d'intensification et de modération. Néanmoins, il paraît plus ardu de dessiner leur structure musicale que dans le cas de *Koyaanisqatsi*.

En fin de compte, les composantes musicales et visuelles des trois documentaires formant *La trilogie des Qatsi* sont d'une importance équivalente. Comme nous l'avons démontré dans ce chapitre, les bandes originales de ces films sont dotées d'une certaine complexité, comprenant une polyrythmie et une discursivité conséquente. Aussi, les images portent en elles une musicalité élevée, si bien qu'une fois juxtaposées à la bande-son, ces deux modes d'expression établissent d'une certaine manière un exercice contrapuntique, façonnant, au fur et à mesure du défilement temporel, plusieurs mouvements « musico-visuels ». On l'a vu, la musique alterne continuellement entre différents pôles stratégiques. Ceux-ci lui offrent donc diverses capacités : par ses motifs répétitifs, elle unifie les prises de vues et efface momentanément leur rythme visuel ; alors que parfois, au contraire, elle participe à le renforcer ostensiblement. De plus, cette musique minimaliste a l'aptitude de conserver son indépendance, à l'inverse de musiques de films qui se gommant au profit de l'image. Dans ce cas, ces deux médias élaborent finalement, peut-être plus

que dans d'autres films, un essai de synesthésie audiovisuelle. Pour toutes ces raisons, ce n'est pas exagéré de prétendre que ces « symphonies du monde » tendent vers un syncrétisme « musico-visuel », car images et musique sonnent ici « harmonieusement » ensemble.

Conclusion

De par son caractère singulier, *La trilogie des Qatsi* suscite dans le monde de la critique, l'étonnement, la fascination ou encore le désarroi le plus total. En effet, dès la sortie de *Koyaanisqatsi* en 1982, sa forme filmique retient l'attention de plus d'un auteur. On constate en règle générale que ce film ne comporte ni dialogue ni histoire, présente uniquement une suite d'images contemplatives au ralenti ou en accéléré soutenues par une musique ostensible et répétitive. Si les observations de certains chroniqueurs s'avèrent fondées et légitimes, autant pour le premier opus de la trilogie que les deux autres, on spéculé la plupart du temps sur leur structure filmique ainsi que le « soi-disant » message qu'ils transmettent, n'y voyant parfois qu'un vidéo-clip insignifiant. On reconnaît par ailleurs qu'un certain rythme se profile dans ces documentaires, mais celui-ci n'est pointé que sporadiquement et confusément. Ces intuitions ont donc alimenté l'idée de mener une recherche des procédés rythmiques repérables dans *La trilogie des Qatsi*, de même que de saisir la production de sens que ces derniers engendrent, conduisant dès lors à une réflexion esthétisante de la notion de rythme au cinéma. Mon travail a consisté à circonscrire l'analyse de ces mécanismes sur le plan visuel puis audiovisuelle en englobant de la sorte les diverses stratégies musicales rencontrées.

Ainsi, l'inventaire des motifs visuels a permis de cerner les principaux signifiants de ces documentaires et d'esquisser, en conséquence, les premiers signifiés se regroupant autour de trois paradigmes majeurs : la nature, la technologie et l'homme. D'autre part, les multiples localisations de ces dessins ont confirmé que la forme de chaque documentaire s'organisait, entre autre, par un phénomène de récurrence graphique. Mais ces agencements de plans plus ou moins semblables ne sont pas du seul fait des films de Godfrey Reggio.

Un bref retour sur les théories françaises des années 1920 a démontré que ces documentaires recouraient, dans une certaine mesure, à des procédés filmiques qui étaient préconisés et même idéalisés par certains auteurs, tels la cinéaste Germaine Dulac ou les critiques Léon Moussinac et Emile Vuillermoz. Ces pensées, issues du courant musicaliste, soutiennent qu'un film se construit selon les règles de la composition musicale. Pour cette raison, même si ces discours – riches et complexes, il faut le souligner – tendent vers l'utopie d'un art que l'on veut « total » alors qu'il est encore au stade de l'« enfance », on trouve quelques analogies entre les structures des trois documentaires et certains termes provenant du lexique musical. Ainsi, la réitération d'un motif

visuel s'assimile au *leitmotiv*, terme musical désignant le retour constant d'un thème. Bien entendu, le *rythme* fait partie de ce langage. Le mot *symphonie*, enfin, appelle une lecture de l'œuvre filmique reposant sur les préceptes d'une orchestration symphonique, c'est-à-dire que l'agencement visuel doit comprendre plusieurs thèmes évoluant et se répondant harmonieusement. Mais ce terme renvoie davantage à la forme cinématographique que l'on a dénommé avec le temps « symphonie du monde » ou « symphonie urbaine ». Si des indices musicaux se repèrent alors dans la composante visuelle des *Qatsi*, une ressemblance formelle s'établit avec deux films de Walter Ruttmann, *Berlin* (1927) et *Mélodie du monde* (1929), dont le dernier entretient une réelle affinité avec *Powaqqatsi* (deux films tentant d'esquisser le geste du travail à l'échelle mondiale). De ce fait, ces diverses analogies ont conforté l'idée qu'un ou plusieurs rythmes étaient inhérents aux longs-métrages de Reggio.

Comme le cinéma est un art de la temporalité, le rythme s'observe évidemment à travers l'opération du montage. C'est pourquoi l'enchaînement des plans et leur durée respective établissent une première logique rythmique, même si elle tient parfois de la complexité. Ce concept se remarque à l'intérieur des plans par les multiples mouvements des objets représentés, exacerbés et magnifiés par les procédés stylistiques de l'accélééré et du ralenti. Mais il y a avant tout l'induction d'un rythme produit par l'effet des répétitions variées, que l'on peut rapprocher de la technique du *leitmotiv*. Celui-ci est peut-être moins quantifiable que les autres et appelle une participation plus aiguë du spectateur, car la capacité perceptive d'un écoulement temporel est moins affûtée lorsqu'il s'agit de la vision. Ces répétitions variées de plans, composées de rapports de similitude et de ressemblance, entraînent de la sorte, comme nous l'avons vu, une impression de rythme visuel. Ainsi, le traitement des images, leur agencement et leur contenu contribuent à former, à un niveau strictement visuel, un ensemble polyrythmique engendrant, pour chaque spectateur, une idée ou une émotion particulière. Néanmoins, ce sentiment ne sera pas uniquement dû aux images.

L'analyse des relations audiovisuelles a effectivement montré que la musique participait à l'émergence de la signification. Signées Philip Glass, ces compositions appartiennent au courant minimaliste, renouveau musical qui apparaît dans les années 1960 aux Etats-Unis. Celles-ci s'élaborent généralement d'une base à cadence isochrone agrémentée de plusieurs lignes mélodiques répétitives. Par ses motifs récurrents, la musique instaure ainsi divers niveaux de corrélation qui, tantôt encourage le rythme visuel, tantôt unifie les images et provoque

l'oblitération de ce dernier. Mais son caractère cyclique est aussi à l'origine d'une certaine indépendance attestant d'une capacité d'adaptation à différents contextes visuels. L'examen des relations audiovisuelles révèle donc l'alternance de plusieurs stratégies musicales dans l'ensemble de la trilogie, et met en évidence l'établissement d'une dialectique efficace dont les constituants, images et musique, tendent vers la symbiose.

J'espère ainsi avoir démontré, par le biais d'un discours esthétique sur *La trilogie des Qatsi*, que le concept de rythme s'avère un outil primordial lorsqu'on aborde le cinéma, et plus particulièrement l'analyse de film. Il offre autrement dit l'opportunité de saisir l'ensemble des éléments structurels d'une œuvre cinématographique, que ce soit les images ou la musique, et favorise certaines interprétations du discours filmique et/ou audiovisuel. Mais l'investigation du paradigme rythmique dans le champ des médias n'atteint pas encore l'exhaustivité, à commencer par la musique minimaliste. En effet, à l'heure où le domaine de la musique de film semble enclin aux techniques du minimalisme, notamment chez des compositeurs comme Clint Mansell, Thomas Newman ou encore Hans Zimmer, il serait judicieux d'observer l'influence de ce style musical sur les bandes originales actuelles, et leurs relations audiovisuelles. Quant aux considérations sémantiques du rythme dans *La trilogie des Qatsi*, nous avons remarqué que ce dernier laissait une certaine liberté d'interprétation. Toutefois, chaque mouvement « musico-visuel » possède une rhétorique qui évolue et se modifie lorsque ceux-ci se confrontent. Par conséquent, ces rapprochements révèlent une nature intacte en proie aux ambitions industrielles et technologiques de l'être humain ; mais aussi une vie où l'homme doit s'adapter de force à une mondialisation grandissante. Si ces constatations se vérifient dans le continuum de la représentation, c'est peut-être Pascal Michon et ses réflexions sur les métamorphoses des rythmes sociaux qui participent le plus à l'élaboration d'une interprétation probante. Les documentaires de Reggio présentent ainsi une mutation constante de l'environnement naturel et artificiel coïncidant avec l'apparition de nouveaux rythmes imputés à l'homme, telle la mécanicité croissante de la gestuelle humaine. Tous ces mouvements rythmiques se rencontrent et s'influencent alors dans une seule et même composante. Malgré tout, même si l'analogie entre l'essai de Pascal Michon et *La trilogie des Qatsi* se montre efficiente, ces explications ne sont que partielles et incomplètes. Il faudrait donc saisir ces documentaires selon une approche pluridisciplinaire, incluant la sociologie, l'anthropologie ou encore la philosophie. Dans cet ordre d'idées, l'établissement d'une historiographie des « symphonies du monde » permettrait non seulement d'éclaircir les préceptes

esthétiques de cette forme filmique, mais aussi de rassembler des œuvres témoignant des changements sociaux et environnementaux du siècle passé.

Bibliographies

Ouvrages

AMENGUAL, Barthélemy, *Que viva Eisenstein !*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1980.

BORDWELL, David, THOMPSON, Kristin, *L'Art du film : une introduction*, Paris, Bruxelles, De Boeck Université, [1986] 2000.

CASTRO, Teresa, *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*, Lyon, Aléas, 2011.

COOK, Nicholas, *Analysing musical multimedia*, New York, Oxford University Press, 1998.

COOKE, Mervyn, *A history of film music*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2008.

FRAISSE, Paul, *Psychologie du rythme*, Paris, Presses universitaires de France, 1974.

GAUDREAU, André, JOST, François, *Le récit cinématographique*, Paris, Armand Colin, 2005 [Paris, Nathan, 1990].

GHALI, Noureddine, *L'avant-garde cinématographique en France dans les années vingt : idées, conceptions, théories*, Paris, Editions Paris Expérimental, 1995.

GIMELLO-MESPLOMB, Frédéric (dir.), *Analyser la musique de film : méthodes, pratiques, pédagogie*, Paris, Books on Demand GmbH, 2010.

GUIDO, Laurent, *L'âge du rythme : cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910-1930*, Lausanne, Payot, 2007.

JULLIER, Laurent, *L'écran post-moderne : un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.

KRACAUER, Siegfried, *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*, Lausanne, L'Age d'Homme, [1947] 2009.

LAFFAY, Albert, *Logique du cinéma*, Paris, Masson, 1964.

MACDONALD, Scott, *A critical cinema 2 : interviews with independent filmmakers*, Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press, 1992.

MICHON, Pascal, *Rythmes, pouvoir, mondialisation*, Paris, Presses universitaires de France, 2005.

MITRY, Jean, *Le cinéma expérimental : histoire et perspectives*, Paris, Editions Seghers, 1974.

POTTER, Keith, *Four musical minimalists : La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

Articles scientifiques

BERG, Charles Merrell, « Philip Glass on composing for films and other forms : the case of *Koyaanisqatsi* », in Richard Kostelanetz et Robert Flemming (dir.), *Writings on Glass : essays, interviews, criticism*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1997, pp. 131-151.

DEMPSEY, Michael, « Quatsi means life : the films of Godfrey Reggio », *Film Quarterly*, vol. 42, n° 3, printemps 1989, pp. 2-12.

GUIDO, Laurent, « Vers une “symphonie visuelle d’images rythmées” : Germaine Dulac et les théories cinématographiques françaises des années 1920 », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, hors série, juin 2006, pp. 107-126.

GUIDO, Laurent, « Le film comme “symphonie du monde” : l’universalité des gestes rythmiques dans *Melodie der Welt* et sa réception française », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, n° 16 : « Rythmer », automne 2010, pp. 105-128.

KRACAUER, Siegfried, « Ornement de la masse » [1927], in *Le voyage et la danse, figures de ville et vues de films*, Presses universitaires de Vincennes, 1996.

MORRIS, Mitchell, « Sight, sound and the temporality of myth making in *Koyaanisqatsi* », in Daniel Goldmark, Lawrence Kramer et Richard Leppert (dir.), *Beyond the soundtrack : representing music in cinema*, Berkeley, University of California Press, 2007, pp. 120-135.

SIÓN, Pwyll ap, EVANS, Tristian, « Parallel symmetries ? The relationship between minimalist music and multimedia forms », in Graeme Harper, Ruth Doughty et Jochen Eisentraut (dir.), *Sound and music in film and visual media : an overview*, New York, Continuum, 2009, pp. 671-691.

Critiques de *La trilogie des Qatsi*

Koyaanisqatsi (1982)

BAIGNÈRES, Claude, « La Terre vue de Sirius », *Le Figaro*, août 1983.

CANBY, Vincent, « “Koyaanisqatsi”, back to psychedelia », *New York Times*, octobre 1982.

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9900EFD8123BF937A35753C1A964948260>

(www.mrqe.com : movie review query engine : base de données de critiques de films)

CHAPPUIS, Bernard, « Koyaanisqatsi (La prophétie) de Godfrey Reggio », *24 Heures*, octobre 1983.

CHAPPUIS, Bernard, « Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio », *24 Heures*, 1983.

COHEN, Sandrine, « “Koyaanisqatsi”, le film planant », *Construire*, décembre 1995.

EBERT, Roger, « Koyaanisqatsi », *Chicago Sun-Times*, 1983.

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19830926/REVIEWS/309260301>

(www.mrqe.com)

ESKENAZI, Frank, « “Koyaanisqatsi” : l’Amérique de long en large sous le choc des photos », *Libération*, mai 1982.

FAVRE, Louis-Paul, « Notre fourmilière », *La Vie protestante*, septembre 1983.

FOLLY, Jeanne, « Koyaanisqatsi, qué ?... », *Libération*, août 1983.

FORESTIER, François, « Koyaanisqatsi », *L’Express*, septembre 1983.

GAREL, Alain, « Koyaanisqatsi », *Le Cinématographe*, n° 97, février 1984, p. 84.

LOPEZ, Dan, « Koyaanisqatsi : Life out of balance », septembre 2002.

<http://www.digitallyobsessed.com/displaylegacy.php?ID=3804> (www.mrqe.com)

MAPES, Marty, « Koyaanisqatsi / Powaqqatsi », septembre 2002.

http://www.moviehabit.com/reviews/koy_io02.shtml (www.mrqe.com)

MARCEAU, « Le poids de la sono, le choc des photos : “Koyaanisqatsi” de Godfrey Reggio », *La Voix du Lyonnais*, septembre 1983.

MARCORELLES, Louis, « Prisonniers de la vie moderne », *Le Monde*, août 1983.

MARTIN, Marcel, « Koyaanisqatsi », *La revue du cinéma*, n° 386, septembre 1983, p. 37.

MARTIN, Marcel, « Koyaanisqatsi (La prophétie) », *La revue du cinéma – La saison cinématographique 1984*, 1984, p. 86.

LALONDE, Brice, « Dieu, que la planète est belle », *Le Nouvel Observateur*, janvier 1983.

LECHAT, Thierry, « Slendeur toute formelle : Koyaanisqatsi », *La Libre Belgique*, décembre 1983.

LEO, Vince, « Koyaanisqatsi », 2005. <http://www.qwipster.net/koyaanisqatsi.htm> (www.mrqe.com)

MOLITOR, Stella, « Koyaanisqatsi (La prophétie) de Godfrey Reggio », *Première*, 1983.

MURAT, Pierre, « Koyaanisqatsi (La Prophétie) : niaiserie ou calembredaine », *Télérama*, n° 1754, août 1983.

NACACHE, Jacqueline, « Koyaanisqatsi », *Cinéma*, n° 298, 1983, p. 45.

NIOGRET, Hubert, « Koyaanisqatsi », *Positif*, n° 272, octobre 1983, p. 74.

OSTRIA, Vincent, « Koyaanisqatsi », *Cahiers du cinéma*, n° 352, octobre 1983, pp. 160-161.

PINSKY, Mike, « Koyaanisqatsi », septembre 2002.

<http://www.dvdverdict.com/reviews/koyaanisqatsi.php> (www.mrqe.com)

REYNAUD, Bérénice, « Koyaanisqatsi de Godfrey Reggio », *Cahiers du cinéma*, n° 344, février 1983, pp. 42-43.

RIZOV, Vadim, « Koyaanisqatsi », 2000.

<http://www.movie-vault.com/reviews/koyaanisqatsi/> (www.mrqe.com)

ROBBINS, Jim, « Koyaanisqatsi », *Variety*, octobre 1982.

<http://www.variety.com/review/VE1117792383?refcatid=31> (www.mrqe.com)

SKORECKI, Louis, « Koyaanisqatsi », *Libération*, août 1983.

VITOUX, Frédéric, « Koyaanisqatsi (la Prophétie) », *Le Nouvel Observateur*, avril 1984.

Powaqqatsi (1988)

CIEUTAT, Michel, « Powaqqatsi », *Positif*, n° 331, septembre 1988, p. 77.

CUNNINGHAM, Joel, « Powaqqatsi : Life in Transformation », septembre 2002.

<http://www.digitallyobsessed.com/displaylegacy.php?ID=3852> (www.mrqe.com)

DUPLAN, Antoine, « Powaqqatsi », *L'Hebdo*, 1988.

EBERT, Roger, « Powaqqatsi », *Chicago Sun-Times*, mai 1988.

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19880513/REVIEWS/805130301>
(www.mrqe.com)

GENIN, Bernard, « Powaqqatsi. Danger ralenti ! », *Télérama*, n° 2003, juin 1988, p. 47.

HINSON, Hal, « Powaqqatsi », *Washington Post*, octobre 1988.

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/powaqqatsighinson_a0a8d2.htm (www.mrqe.com)

LECHAT, Thierry, « “Powaqqatsi” : Terre des Hommes », *La Libre Belgique*, 1988.

MAPES, Marty, « Koyaanisqatsi / Powaqqatsi », septembre 2002.

http://www.moviehabit.com/reviews/koy_io02.shtml (www.mrqe.com)

MARTIN, Marcel, « Powaqqatsi », *La revue du cinéma*, n° 440, juin 1988, p. 60.

MARTIN, Marcel, « Powaqqatsi (Life in Transformation) », *La revue du cinéma – La saison cinématographique 1988*, janvier 1989, p. 87.

MASLIN, Janet, « “Powaqqatsi”, Cataloguing Existences », *New York Times*, avril 1988.
<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=940DE3DA153DF93AA15757C0A96E948260>
 (www.mrqe.com)

MOLITOR, Stella, « Powaqqatsi », *Première*, juin 1988, p. 17.

NALDI, Vanes, « Powaqqatsi », juin 2001.
<http://www.rbmoviereviews.com/movies/powaqqatsi.html> (www.mrqe.com)

PINSKY, Mike, « Powaqqatsi », septembre 2002.
<http://www.dvdverdict.com/reviews/powaqqatsi.php> (www.mrqe.com)

VAUTIER, Patrice, « Powaqqatsi », *Le Canard enchaîné*, juin 1988.

WIMPHEN, Catherine, « Powaqqatsi », *Studio*, 1988, p. 15.

Naqoyqatsi (2002)

ALOI, Peg, « Naqoyqatsi », octobre 2002.
<http://www.bostonphoenix.com/boston/movies/trailers/documents/02492122.htm> (www.mrqe.com)

ARNOLD, William, « No. 3 is not the charm for Godfrey Reggio’s Qatsi series », *Seattle Post Intelligencer*, octobre 2002. <http://www.seattlepi.com/ae/movies/article/No-3-is-not-the-charm-for-Godfrey-Reggio-s-Qatsi-1099222.php> (www.mrqe.com)

ARTHUR, Paul, « Naqoyqatsi », *Film Comment*, volume 38, 2002, pp. 73-74.

BRUSSAT, Frederic, Mary Ann, « Naqoyqatsi », octobre 2002.
<http://www.spiritualityandpractice.com/films/films.php?id=5222> (www.mrqe.com)

BUTTERWORTH, David N., « Picture imperfect », novembre 2002.
<http://www.imdb.com/reviews/332/33275.html> (www.mrqe.com)

CHEN, Jeffrey, « Technology, Thine Enemy is Thyself », octobre 2002.
<http://windowtothemovies.com/LV-naqoyqatsi.html> (www.mrqe.com)

EBERT, Roger, « Naqoyqatsi », *Chicago Sun-Times*, octobre 2002.

<http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/20021025/REVIEWS/210250308>

(www.mrqe.com)

GREEN, Brad, « Naqoyqatsi : Soundtrack », septembre 2003.

<http://www.urbancinefile.com.au/home/view.asp?a=7835&s=Soundtracks> (www.mrqe.com)

HALL, Phil, « Naqoyqatsi », 2002. <http://www.filmthreat.com/reviews/3630/>

(www.metacritic.com : base de données de critiques de films)

HOLDEN, Stephen, « Technology's March, Surreal and Grim », *New York Times*, octobre 2002.

<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9807E4D9113BF93BA25753C1A9649C8B63>

(www.mrqe.com)

KRIEST, Ulrich, « Naqoyqatsi », *Film-dienst*, volume 56, juillet 2003, p. 27.

LANDMANN, Dennis, « Naqoyqatsi », décembre 2003.

http://www.moviefreak.com/dvd/n/naqoyqatsi_a.htm (www.mrqe.com)

MAPES, Marty, « Naqoyqatsi », février 2003. http://www.moviehabit.com/reviews/naq_bm03.shtml

(www.mrqe.com)

MCCARTHY, Todd, « Naqoyqatsi », *Variety*, septembre 2002.

<http://www.variety.com/review/VE1117918608?refcatid=31> (www.mrqe.com)

MESSIER, Max, « Naqoyqatsi », octobre 2003.

<http://www.filmcritic.com/reviews/2002/naqoyqatsi/> (www.mrqe.com)

MILLER III, Randy, « Naqoyqatsi », octobre 2003.

<http://www.dvdtalk.com/reviews/7986/naqoyqatsi/> (www.mrqe.com)

O'SULLIVAN, Michael, « A Mind-Blowing, In-Body Experience », *Washington Post*, novembre

2002. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2002/11/15/AR2005040200532.html>

(www.mrqe.com)

PINSKY, Mike, « Naqoyqatsi », décembre 2003.

<http://www.dvdverdict.com/reviews/naqoyqatsi.php> (www.mrqe.com)

ROCA, Octavio, « Naqoyqatsi », *San Francisco Chronicle*, octobre 2002.

<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2002/10/25/DD188580.DTL> (www.mrqe.com)

SCHWARTZ, Dennis, « Naqoyqatsi : “The collected sum of the images equal a work of kitsch art”, décembre 2003. <http://homepages.sover.net/%7Eozus/naqoyqatsi.htm> (www.mrqe.com)

STERRITT, David, « Motion-picture poetry that explores life », *Christian Science Monitor*, novembre 2002. <http://www.csmonitor.com/2002/1101/p15s01-almo.html> (www.mrqe.com)

TONGUETTE, Peter, « Naqoyqatsi », 2002. <http://www.thefilmjournal.com/issue5/naqoyqatsi.html> (www.mrqe.com)

VICE, Jeff, « Naqoyqatsi », avril 2003.

<http://www.deseretnews.com/article/700003198/Naqoyqatsi.html> (www.mrqe.com)

Annexes

Définitions des titres

Koyaanisqatsi (tiré de la langue Hopi) :

1. Vie folle
2. Vie tumultueuse
3. Vie se désagrégeant
4. Vie déséquilibrée
5. Un état d'existence qui exige un autre mode de vie

Powaqqatsi (de *powaq*, sorcier, et *qatsi*, vie, tiré de la langue Hopi) :

Nom donné par les indiens Hopi d'Amérique du Nord à une manière de vivre, une entité, qui se nourrit des forces vitales des autres êtres dans le but de favoriser sa propre existence.

Naqoyqatsi (tiré de la langue Hopi) :

1. Vie basé sur le meurtre du prochain
2. La guerre comme manière de vivre
3. Interprétation : la violence des civilisations modernes

Séquenceurs

KOYAANISQATSI

Segment	Timecode	Titre
Prologue	00:00:00 – 00:03:44	Archaïsme et technologie
K1	00:03:44 – 00:18:20	Beauté intacte de la nature
K1a	00:03:44 – 00:11:54	Montagnes et déserts
K1b	00:11:54 – 00:16:24	Nuages
K1c	00:16:24 – 00:18:20	Dernier sursaut de la nature
K2	00:18:20 – 00:23:00	Dépouillement de l'environnement naturel
K3	00:23:00 – 00:31:03	Hégémonie de l'artificialité
K4	00:31:03 – 00:37:57	Précarité humaine et autodestruction
Transition	00:37:57 – 00:40:49	Gratte-ciels et nuages
K5	00:40:49 – 00:44:20	Déambulation humaine
K6	00:44:20 – 01:07:48	Frénésie de l'organisation urbaine (« The grid »)
K7	01:07:48 – 01:15:31	Désolation et perte de l'homme
Epilogue	01:15:31 – 01:21:09	Démessure technologique

POWAQQATSI

Segment	Timecode	Titre
P1	00:00:00 – 00:07:35	Dur labeur et dignité
P2	00:07:35 – 00:45:33	Harmonie entre l’homme et la nature
P2a	00:07:45 – 00:16:31	Vie rythmée par la nature 1
P2b	00:16:31 – 00:23:39	Vie rythmée par la nature 2
P2c	00:23:39 – 00:31:13	Ressources terrestres (le geste humble du travail)
P2d	00:31:13 – 00:37:22	Religion (le geste de la prière)
P2e	00:37:22 – 00:45:33	Coutumes, cérémonies et danses traditionnelles
P3	00:45:33 – 01:23:12	Mutation des pays du tiers monde
P3a	00:45:33 – 00:55:01	Occidentalisation des pays de l’hémisphère sud
P3b	00:55:01 – 01:03:52	Entre tradition et urbanisme 1
P3c	01:03:52 – 01:15:55	Entre tradition et urbanisme 2
P3d	01:15:55 – 01:23:12	Les « nouveaux » gestes du travail
P4	01:23:12 – 01:39:43	Perte de repères et précarité

NAQOYQATSI

Segment	Timecode	Titre
N1	00:00:00 – 00:08:07	Nouvelle nature inorganique
N2	00:08:07 – 00:16:05	La loi des nombres
N3	00:16:05 – 00:29:51	L’homme mécanique et déshumanisé
Transition	00:29:51 – 00:32:51	Ancrage de l’artificialité
N4	00:32:51 – 00:41:30	Suprématie du capitalisme
N5	00:41:30 – 00:51:16	L’emprise technologique
Transition	00:51:16 – 00:53:31	Dénaturation
N6	00:53:31 – 01:13:30	Violence réelle et virtualité grandissante
N7	01:13:30 – 01:25:34	Au-delà des étoiles

Analyses systématiques

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
------------	----------	---------	------------------------	---------------

Prologue				
1	00:00:16	Titre	-	33s.
2	00:00:49	Peintures pariétales	-	59s.
3	00:01:48	Feu, explosion, débris, fusée	Ralenti	1min. 57s.
K1				
4	00:03:45	Paysage naturel, rochers	-	1min. 20s.
5	00:05:05	Rochers	-	36s.
6	00:05:41	Rochers	-	12s.
7	00:05:53	Intérieur des rochers	-	6s.
8	00:05:59	Intérieur des rochers	-	6s.
9	00:06:05	Intérieur des rochers. Ciel	-	12s.
10	00:06:17	Rochers, sol aride	-	36s.
11	00:06:53	Désert, sol aride, rochers	-	23s.
12	00:07:16	Rochers, montagnes, soleil, ciel	-	6s.
13	00:07:22	Rochers, montagnes, soleil, ciel	-	6s.
14	00:07:28	Désert, rochers, soleil, ciel	-	25s.
15	00:07:53	Paysage naturel, rochers, montagnes, ciel, soleil	-	12s.
16	00:08:05	Rochers, canyons, rivière	-	36s.
17	00:08:41	Rochers, effusions gazeuses	-	18s.
18	00:08:59	Rochers, effusions gazeuses	Ralenti	11s.
19	00:09:10	Rochers, effusions gazeuses	Ralenti	7s.
20	00:09:17	Rochers, effusions gazeuses	Ralenti	12s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
21	00:09:29	Dunes de sable, soleil	-	8s.
22	00:09:37	Dunes de sable, soleil	-	7s.
23	00:09:44	Dunes de sable, soleil	-	9s.
24	00:09:53	Dunes de sable, soleil	-	13s.
25	00:10:06	Montagnes, nuages	Accéléré	11s.
26	00:10:17	Rochers, nuages, ciel, soleil	Accéléré	10s.
27	00:10:27	Roc, nuages, soleil	Accéléré	8s.
28	00:10:35	Rochers	Accéléré	6s.
29	00:10:41	Rochers, montagnes soleil	Accéléré	18s.
30	00:10:59	Rochers, soleil, oiseaux	-	19s.
31	00:11:18	Rochers, intérieur, brouillard, soleil, oiseaux	-	11s.
32	00:11:29	Rochers, intérieur, brouillard, soleil, oiseaux	-	7s.
33	00:11:36	Rochers, intérieur, brouillard, soleil, oiseaux	-	19s.
34	00:11:55	Nuages, soleil	Accéléré	21s.
35	00:12:16	Nuages, soleil	Accéléré	7s.
36	00:12:23	Nuages, soleil	Accéléré	11s.
37	00:12:34	Nuages, soleil	Accéléré	22s.
38	00:12:56	Nuages, soleil	Accéléré	14s.
39	00:13:10	Nuages, montagnes, soleil	Accéléré	11s.
40	00:13:21	Nuages, soleil	Accéléré	11s.
41	00:13:32	Cascade d'eau	-	22s.
42	00:13:54	Océan	-	10s.
43	00:14:04	Océan	-	11s.
44	00:14:15	Nuages, soleil	Accéléré	16s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
45	00:14:31	Nuages, soleil	Accéléré	6s.
46	00:14:37	Nuages, soleil	Accéléré	13s.
47	00:14:50	Océan agité, vagues	Ralenti	14s.
48	00:15:04	Océan agité, vagues	Ralenti	24s.
49	00:15:28	Montagnes, nuages, soleil	Accéléré	16s.
50	00:15:44	Montagnes, nuages, soleil	Accéléré	5s.
51	00:15:49	Montagnes, nuages, soleil	Accéléré	6s.
52	00:15:56	Montagnes, nuages, soleil	Accéléré	8s.
53	00:16:04	Montagnes, nuages, soleil	Accéléré	7s.
54	00:16:11	Montagnes, nuages, soleil	-	15s.
55	00:16:26	Montagnes, fleuve, soleil	-	45s.
56	00:17:11	Champs de fleurs	-	18s.
57	00:17:29	Rochers, roc, étendue d'eau, soleil	-	40s.
58	00:18:09	Explosion dans une carrière	Ralenti	5s.
59	00:18:14	Explosion dans une carrière	Ralenti	8s.
K2				
60	00:18:22	Camion, tracks, ouvrier, fumée noire	-	34s.
61	00:18:56	Bande transporteuse au milieu de la nature	-	34s.
62	00:19:30	Pylônes électriques, désert, rochers	-	10s.
63	00:19:40	Pylônes électriques, désert, rochers	-	4s.
64	00:19:44	Pylônes électriques, désert, rochers	-	4s.
65	00:19:48	Pylônes électriques, désert, rochers	-	4s.
66	00:19:52	Pylônes électriques, désert, rochers	-	30s.
67	00:20:22	Usine dans le désert	-	21s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
68	00:20:43	Usine dans le désert	-	11s.
69	00:20:54	Canalisation de l'eau	-	7s.
70	00:21:01	Canalisation de l'eau	-	8s.
71	00:21:09	Eau, barrage	-	9s.
72	00:21:18	Machine de chatier, extraction de la terre	-	7s.
73	00:21:25	Machine de chantier	-	9s.
74	00:21:34	Explosion, machine	Ralenti	4s.
75	00:21:38	Installation industrielle	-	6s.
76	00:21:44	Installation industrielle	-	8s.
77	00:21:52	Ouvrier travaillant le métal	Ralenti	12s.
78	00:22:04	Four à métal	-	5s.
79	00:22:09	Explosion atomique	Ralenti	7s.
80	00:22:16	Explosion atomique, champignon atomique	Ralenti	46s.
K3				
81	00:23:02	Individus sur la plage, centrale nucléaire	-	33s.
82	00:23:35	Groupe visitant une centrale nucléaire	-	11s.
83	00:23:46	Gratte-ciel, reflet des nuages	-	19s.
84	00:24:05	Avions	-	2min. 33s.
85	00:26:38	Trafic, voitures, routes, autoroutes	-	7s.
86	00:26:45	Trafic, voitures, routes, autoroutes	-	7s.
87	00:26:52	Trafic, voitures, routes, autoroutes	-	8s.
88	00:27:00	Trafic, voitures, routes, autoroutes	-	7s.
89	00:27:07	Trafic, voitures, routes, autoroutes	-	20s.
90	00:27:27	Trafic, voitures, routes, autoroutes	-	19s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
91	00:27:46	Trafic, voitures, routes, autoroutes	-	6s.
92	00:27:52	Voitures, individus, ville	-	15s.
93	00:28:07	Trafic, voitures, individus dans les voitures	-	6s.
94	00:28:13	Trafic, arrière des voitures	-	4s.
95	00:28:17	Parking à voitures	-	20s.
96	00:28:37	Rangées de tanks, individus	-	11s.
97	00:28:48	Rangées de tanks	-	11s.
98	00:28:59	Avion militaire	-	11s.
99	00:29:10	Avion militaire	-	3s.
100	00:29:13	Vol d'un avion militaire, désert, montagnes	-	31s.
101	00:29:44	Missile tombant, terre aride	Ralenti	8s.
102	00:29:52	Lancement d'une fusée	Ralenti	8s.
103	00:30:00	Détachement d'une partie de la fusée, vision de la planète terre	Ralenti	17s.
104	00:30:17	Bombe	-	11s.
105	00:30:28	Porte-avions	-	7s.
106	00:30:35	Colis parachuté	Ralenti	2s.
107	00:30:37	Colis parachuté	Ralenti	2s.
108	00:30:39	Explosion de camions militaires	Ralenti	1/2s.
109	00:30:39	Explosion de camions militaires	Ralenti	1/2s.
110	00:30:40	Explosion d'un avion militaire	Ralenti	4s.
111	00:30:44	Explosion	-	2s.
112	00:30:46	Explosions de missiles	-	1s.
113	00:30:47	Explosions de missiles	-	1s.
114	00:30:48	Explosion	-	1s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
115	00:30:49	Explosion	-	1s.
116	00:30:50	Explosion	-	2s.
117	00:30:52	Lancement de bombes	-	4s.
118	00:30:56	Explosion en nature	-	1s.
119	00:30:57	Explosion en nature	-	1s.
120	00:30:58	Explosion en nature	-	1/2s.
121	00:30:58	Explosion en nature	-	1/2s.
122	00:30:58	Explosion en nature	-	1/2s.
123	00:30:59	Explosion en nature	-	1s.
124	00:31:00	Explosion en nature	-	1s.
125	00:31:01	Explosion en nature	-	1/2s.
126	00:31:01	Explosion en nature	-	1/2s.
127	00:31:04	Explosion en nature, fumée	-	2s.
K4				
128	00:31:06	Paysage urbain, gratte-ciels, reflet des nuages	Accéléré	10s.
129	00:31:16	Paysage urbain, gratte-ciels, reflet des nuages	Accéléré	30s.
130	00:31:46	Eau, ville, gratte-ciels, ciel, nuages	-	18s.
131	00:32:04	Gratte-ciels	-	16s.
132	00:32:20	Immeubles, fenêtres	-	6s.
133	00:32:26	Immeubles désaffectés, débris	-	32s.
134	00:32:58	Immeubles désaffectés, débris	-	8s.
135	00:33:06	Immeubles désaffectés, débris, individus dans les rues	-	31s.
136	00:33:37	Individus dans les bidonvilles	-	7s.
137	00:33:45	Immeuble désaffecté, individu mangeant à la fenêtre	-	4s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
138	00:33:49	Immeubles désaffectés, débris	-	7s.
139	00:33:56	Pièce désaffectée	-	4s.
140	00:34:00	Place de jeu abandonnée, débris	-	6s.
141	00:34:06	Immeuble, lampadaire cassé	-	6s.
142	00:34:12	Boîte aux lettres cassées et rouillées	-	4s.
143	00:34:16	Immeubles désaffectés, débris	-	7s.
144	00:34:23	Champ d'immeubles désaffectées	-	32s.
145	00:34:55	Immeubles désaffectés	-	32s.
146	00:35:27	Immeuble désaffectée	-	3s.
147	00:35:30	Immeuble désaffectée	-	2s.
148	00:35:32	Immeuble désaffectée	-	3s.
149	00:35:35	Fenêtre cassée	-	2s.
150	00:35:37	Fenêtre cassée	-	2s.
151	00:35:39	Fenêtre cassée	-	4s.
152	00:35:43	Immeubles désaffectées	-	16s.
153	00:35:59	Immeubles désaffectées	-	20s.
154	00:36:19	Immeubles désaffectés, nuages	-	5s.
155	00:36:24	Destruction d'immeubles	Ralenti	15s.
156	00:36:39	Destruction d'immeubles	Ralenti	11s.
157	00:36:50	Destruction d'immeubles	Ralenti	5s.
158	00:36:55	Destruction d'installations industrielles	Ralenti	5s.
159	00:37:00	Destruction d'un pont	Ralenti	4s.
160	00:37:04	Destruction d'immeubles	Ralenti	7s.
161	00:37:11	Destruction d'immeubles	Ralenti	4s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
162	00:37:15	Destruction d'immeubles	Ralenti	12s.
163	00:37:27	Destruction d'immeubles	Ralenti	13s.
164	00:37:40	Explosion, fumée, poussière, débris	Ralenti	17s.
Transition				
165	00:37:57	Paysage de ville, passage des nuages	Accéléré	42s.
166	00:38:39	Paysage de ville, passage des nuages	Accéléré	41s.
167	00:39:20	Gratte-ciel, nuages, reflet des nuages	Accéléré	14s.
168	00:39:34	Gratte-ciel, nuages, reflet des nuages	Accéléré	10s.
169	00:39:44	Gratte-ciel, nuages, reflet des nuages	Accéléré	38s.
170	00:40:22	Gratte-ciel, nuages, reflet des nuages	Accéléré	15s.
171	00:40:37	Gratte-ciels, fenêtres, soleil	Accéléré	14s.
K5				
172	00:40:51	Foule, terminal	Accéléré	40s.
173	00:41:31	Foule, rues	Ralenti	12s.
174	00:41:43	Foule, rues	Ralenti	8s.
175	00:41:51	Foule, rues, trafic automobile	Ralenti	17s.
176	00:42:08	Foule, rues, trafic automobile	Ralenti	7s.
177	00:42:15	Foule, rues, trafic automobile	Ralenti	9s.
178	00:42:24	Foule, rues, trafic automobile	Ralenti	13s.
179	00:42:37	Foule, rues	Ralenti	17s.
180	00:42:54	Foule, rues, trafic automobile	-	13s.
181	00:43:07	Individu, portrait, regard caméra	-	4s.
182	00:43:11	Individu, portrait, regard caméra	-	5s.
183	00:43:16	Individu, portrait, regard caméra	-	29s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
184	00:43:45	Groupe de serveuses, portrait, regard caméra	-	26s.
185	00:44:11	Gratte-ciels	-	10s.
K6				
186	00:44:21	Gratte-ciels	-	18s.
187	00:44:39	Gratte-ciels	-	25s.
188	00:45:04	Gratte-ciel	-	19s.
189	00:45:23	Paysage urbain (gratte-ciels, trafic automobile)	Accéléré	43s.
190	00:46:06	Paysage urbain (gratte-ciels, trafic automobile)	Accéléré	14s.
191	00:46:20	Paysage urbain (gratte-ciels, trafic automobile)	Accéléré	15s.
192	00:46:35	Paysage urbain (gratte-ciels, trafic automobile)	Accéléré	14s.
193	00:46:49	Paysage urbain (gratte-ciels, trafic automobile)	Accéléré	15s.
194	00:47:04	Paysage urbain (gratte-ciels, trafic automobile)	Accéléré	7s.
195	00:47:11	Gratte-ciel, lune	Accéléré	36s.
196	00:47:47	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	12s.
197	00:47:59	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	8s.
198	00:48:07	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	19s.
199	00:48:26	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	11s.
200	00:48:37	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	7s.
201	00:48:44	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	11s.
202	00:48:55	Paysage urbain, gratte-ciels, trafic automobile, nuages	Accéléré	46s.
203	00:49:41	Trafic automobile, foule	Accéléré	8s.
204	00:49:49	Trafic automobile, foule	Accéléré	9s.
205	00:49:58	Paysage urbain, trafic automobile, foule	Accéléré	14s.
206	00:50:12	Paysage urbain, trafic automobile, foule	Accéléré	15s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
207	00:50:27	Paysage urbain, trafic automobile, foule	Accéléré	14s.
208	00:50:41	Foule, terminal	Accéléré	15s.
209	00:50:56	Foule, terminal	Accéléré	16s.
210	00:51:12	Foule, escalators	Accéléré	20s.
211	00:51:32	Foule, portes tambour	Accéléré	10s.
212	00:51:42	Foule, pont, trafic automobile	Accéléré	5s.
213	00:51:47	Trafic automobile, autoroute	Accéléré	4s.
214	00:51:51	Individus sortant d'un immeuble	Accéléré	2s.
215	00:51:53	Individus sortant d'un immeuble	Accéléré	10s.
216	00:52:03	Paysage urbain, trafic automobile, foule	Accéléré	9s.
217	00:52:12	Foule, escalators	Accéléré	11s.
218	00:52:23	Foule, jambes, escalators	Accéléré	5s.
219	00:52:28	machine industrielle automatisée, saucisses	-	5s.
220	00:52:33	machine industrielle automatisée, saucisses	-	4s.
221	00:52:37	machine industrielle automatisée, saucisses	-	6s.
222	00:52:43	machine industrielle automatisée, saucisses	-	4s.
223	00:52:47	Ouvriers, travail à la chaîne	-	8s.
224	00:52:55	Ouvriers, travail à la chaîne	-	7s.
225	00:53:02	Machines de tri automatisée	-	4s.
226	00:53:06	Machines de tri automatisée	-	4s.
227	00:53:10	Couturière, travail à la chaîne	Accéléré	8s.
228	00:53:18	Couturière, travail à la chaîne	Accéléré	3s.
229	00:53:21	Ouvriers, travail à la chaîne (fabrication de télé)	Accéléré	7s.
230	00:53:28	Ouvriers, travail à la chaîne (fabrication de télé)	Accéléré	10s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
231	00:53:38	Secrétaire, travail à la chaîne	Accéléré	10s.
232	00:53:48	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée	Accéléré	19s.
233	00:54:07	Rangées de saucisses sortant d'une machine	Accéléré	25s.
234	00:54:32	Foule, escalators	Accéléré	48s.
235	00:55:20	Trafic automobile	Accéléré	7s.
236	00:55:27	Image de jeux vidéo	Accéléré	7s.
237	00:55:34	Individu jouant aux jeux vidéo	Accéléré	13s.
238	00:55:47	Individu jouant aux jeux vidéo	Accéléré	8s.
239	00:55:55	Individu jouant aux jeux vidéo	Accéléré	4s.
240	00:55:59	Gens, salle de bowling	Accéléré	8s.
241	00:56:07	Foule, salle de cinéma	Accéléré	7s.
242	00:56:14	Foule, centre commercial	Accéléré	8s.
243	00:56:22	Foule, caisse d'un supermarché	Accéléré	10s.
244	00:56:32	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée	Accéléré	5s.
245	00:56:37	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée	Accéléré	8s.
246	00:56:45	Individus en train de manger	Accéléré	7s.
247	00:56:52	Individus en train de manger	Accéléré	8s.
248	00:57:00	Production automatisée, confection de viennoiseries	-	5s.
249	00:57:05	Ouvriers, production automatisée de jambon, travail à la chaîne	Accéléré	5s.
250	00:57:10	Individus en train de manger	Accéléré	8s.
251	00:57:18	Individus en train de manger	Accéléré	10s.
252	00:57:28	Individus en train de manger	Accéléré	7s.
253	00:57:35	Caisse, caissière	Accéléré	2s.
254	00:57:37	Kiosque	Accéléré	4s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
255	00:57:41	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée de voitures	Accéléré	9s.
256	00:57:50	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée de voitures	Accéléré	11s.
257	00:58:01	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée de voitures	Accéléré	7s.
258	00:58:08	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée	Accéléré	1s.
259	00:58:09	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée de voitures	Accéléré	3s.
260	00:58:12	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée de voitures	Accéléré	2s.
261	00:58:14	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée de voitures	Accéléré	3s.
262	00:58:17	Ouvriers, production automatisée de voitures	Accéléré	2s.
263	00:58:19	Ouvriers, production automatisée de voitures	Accéléré	1s.
264	00:58:20	Ouvriers, production automatisée de voitures	Accéléré	4s.
265	00:58:24	Ouvriers, production automatisée de voitures	Accéléré	2s.
266	00:58:26	Machine comptant des billets de banque	Accéléré	3s.
267	00:58:29	Production automatisée de voitures	Accéléré	8s.
268	00:58:37	Production automatisée de voitures	Accéléré	1s.
269	00:58:38	Production automatisée de voitures	Accéléré	1/2s.
270	00:58:38	Production automatisée de voitures	Accéléré	1/2s.
271	00:58:39	Ouvriers, production automatisée de voitures	Accéléré	1s.
272	00:58:40	Ouvriers, production automatisée de voitures	Accéléré	1/2s.
273	00:58:40	Production automatisée de voitures	Accéléré	1/2s.
274	00:58:41	Production automatisée de voitures	Accéléré	1/2s.
275	00:58:41	Ouvriers, production automatisée de voitures	Accéléré	1/2s.
276	00:58:42	Production automatisée	Accéléré	1/2s.
277	00:58:42	Impression de billets de banque	Accéléré	1/2s.
278	00:58:43	Billets de banque	Accéléré	1s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
279	00:58:44	Production automatisée de jambon	-	2s.
280	00:58:46	Travail à la chaîne, circuits électroniques	Accéléré	3s.
281	00:58:49	Construction automatique de cartes électroniques	Accéléré	4s.
282	00:58:53	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée de voitures	Accéléré	25s.
283	00:59:18	Foule sortant d'une usine	Accéléré	4s.
284	00:59:22	Foule sortant d'une usine, trafic automobile	Accéléré	8s.
285	00:59:30	Trafic automobile	Accéléré	7s.
286	00:59:37	Trafic automobile	Accéléré	20s.
287	00:59:57	Paysage urbain, trafic automobile, gens	Accéléré	11s.
288	01:00:08	Porte tambour, gens entrant et sortant d'un bâtiment	Accéléré	3s.
289	01:00:11	Accès au métro, ticket de métro	-	1s.
290	01:00:12	Accès au métro, ticket de métro	-	1s.
291	01:00:13	Passage d'accès au métro	-	2s.
292	01:00:15	Accès au métro, ticket de métro	-	1s.
293	01:00:16	Passage d'accès au métro	-	1s.
294	01:00:17	Accès au métro, ticket de métro	-	1s.
295	01:00:18	Escalator, jambes	Ralenti	1s.
296	01:00:19	Passage d'accès au métro	Accéléré	1s.
297	01:00:20	Accès au métro, ticket de métro	-	1s.
298	01:00:21	Escalator, jambes	Ralenti	1s.
299	01:00:22	Accès au métro, ticket de métro	-	1s.
300	01:00:23	Passage d'accès au métro	Accéléré	1s.
301	01:00:24	Accès au métro, ticket de métro	-	1s.
302	01:00:25	Passage d'accès au métro	-	5s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
303	01:00:30	Distributeur de billets de métro	-	3s.
304	01:00:33	Quai, métro, gens	Accéléré	5s.
305	01:00:38	Individu marchant dans l'allée du métro	Accéléré	7s.
306	01:00:45	Foule marchant dans des halls	Accéléré	10s.
307	01:00:55	Travelling avant sur une autoroute	Accéléré	24s.
308	01:01:19	Circulation dans les rues, gratte-ciels en contre-plongée	Accéléré	7s.
309	01:01:26	Trafic automobile	-	5s.
310	01:01:31	Foule	Ralenti	7s.
311	01:01:38	Trafic automobile, panneau publicitaire	-	10s.
312	01:01:48	Foule à la plage	Accéléré	5s.
313	01:01:53	Travelling avant sur une autoroute	Accéléré	18s.
314	01:02:11	Travelling avant sur un pont, route	-	4s.
315	01:02:15	Travelling avant sur une autoroute	Accéléré	2s.
316	01:02:17	Circulation dans les rues, gratte-ciels en contre-plongée	Accéléré	1s.
317	01:02:18	Ouvriers, travail à la chaîne, production automatisée	Accéléré	11s.
318	01:02:29	Travelling vertical depuis un ascenseur, centre commercial	Accéléré	7s.
319	01:02:36	Production automatisée, travail à la chaîne, travelling depuis la chaîne	Accéléré	7s.
320	01:02:43	Circulation dans un supermarché	Accéléré	9s.
321	01:02:52	Foule, caisses d'un supermarché	Accéléré	1s.
322	01:02:53	Famille regardant la télé dans un magasin	Accéléré	9s.
323	01:03:02	Individu jouant aux jeux vidéo	Accéléré	7s.
324	01:03:09	Suite d'images télévisuelles (publicités, informations, etc....)	Accéléré	32s.
325	01:03:41	Individu	Ralenti	13s.
326	01:03:54	2 individus	Ralenti	17s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
327	01:04:11	Travelling avant depuis une voiture, image floue, très rapide	Accéléré	12s.
328	01:04:23	Travelling avant depuis une voiture, deux personnes dans la véhicule	Accéléré	8s.
329	01:04:31	Travelling avant depuis une voiture, image floue, très rapide	Accéléré	21s.
330	01:04:52	Mur de télévision, explosion du mur	Ralenti	1s.
331	01:04:53	Mur de télévision, explosion du mur	Ralenti	1/2s.
332	01:04:53	Images télévisuelles	Accéléré	1/2s.
333	01:04:54	Mur de télévisions, explosion du mur	Ralenti	1/2s.
334	01:04:54	Mur de télévisions, explosion du mur	Ralenti	1/2s.
335	01:04:57	Deux individus	Ralenti	9s.
336	01:05:06	Trafic automobile, autoroute	Accéléré	7s.
337	01:05:13	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	4s.
338	01:05:17	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	3s.
339	01:05:20	Gens dansant en discothèque	Accéléré	8s.
340	01:05:28	Images de jeux vidéo	Accéléré	3s.
341	01:05:31	Paysage urbain, trafic automobile	Accéléré	8s.
342	01:05:39	Foule dans les rues	Accéléré	6s.
343	01:05:45	Travelling avant depuis une voiture, image floue, très rapide	Accéléré	5s.
344	01:05:50	Paysage urbain	-	29s.
345	01:06:19	Paysage urbain	-	29s.
346	01:06:48	Circuit électronique	-	5s.
347	01:06:53	Circuit électronique	-	7s.
348	01:07:00	Circuit électronique	-	6s.
349	01:07:06	Circuit électronique	-	7s.
350	01:07:13	Circuit électronique	-	6s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
351	01:07:19	Circuit électronique	-	7s.
352	01:07:26	Circuit électronique	-	6s.
353	01:07:32	Circuit électronique	-	6s.
354	01:07:38	Circuit électronique	-	4s.
355	01:07:42	Paysage urbain	-	2s.
356	01:07:44	Circuit électronique	-	3s.
357	01:07:47	Paysage urbain	-	3s.
358	01:07:50	Circuit électronique	-	3s.
K7				
359	01:07:53	Paysage urbain	-	16s.
360	01:08:09	Paysage urbain	-	11s.
362	01:08:20	Paysage urbain, gratte-ciels	Accéléré	2s.
363	01:08:22	Paysage urbain, gratte-ciels	Accéléré	3s.
364	01:08:25	Paysage urbain, gratte-ciels	Accéléré	6s.
365	01:08:31	Individu dans une salle de machines	-	15s.
366	01:08:46	Personnes entrant et sortant d'un ascenseur	-	41s.
367	01:09:27	Métro	-	18s.
368	01:09:45	Individu	-	17s.
369	01:10:02	Individu, portrait, regard caméra	-	15s.
370	01:10:17	Individu se rasant	-	12s.
371	01:10:29	Individu souriant	-	8s.
372	01:10:37	Personne âgée	-	12s.
373	01:10:49	Foule	-	9s.
374	01:10:58	Foule dans la rue	Ralenti	10s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
375	01:11:08	Foule, jambes. ombres	Ralenti	7s.
376	01:11:15	Individu s'allumant une cigarette	Ralenti	28s.
377	01:11:43	SDF ou blessé aidé par des policiers	Ralenti	29s.
378	01:12:12	Jeune femme dans une voiture de luxe	Ralenti	8s.
379	01:12:20	Individu derrière une fenêtre ouverte	Ralenti	11s.
380	01:12:31	Foule, incident dans la rue	Ralenti	25s.
381	01:12:56	Pompier	Ralenti	41s.
382	01:13:37	Blessés à l'hôpital	Ralenti	15s.
383	01:13:52	Individu, SDF	-	21s.
384	01:14:13	Individus, vendeur de glace	-	22s.
385	01:14:35	Foule dans la rue	-	7s.
386	01:14:42	Deux individus	-	4s.
387	01:14:46	Individu, regard caméra	Ralenti	21s.
388	01:15:07	Foule dans un terminal, (surimpression)	-	13s.
389	01:15:20	Foule dans un terminal (surimpression)	-	16s.
Epilogue				
390	01:15:36	Débris, lancement d'une fusée	Ralenti	17s.
391	01:15:53	Réacteurs de la fusée	Ralenti	12s.
392	01:16:05	Fusée, armatures	Ralenti	29s.
393	01:16:34	lancement de la fusée	Ralenti	11s.
394	01:16:45	Suivi de la fusée, explosion de la fusée	Ralenti	3min. 20s.
395	01:20:05	Suivi d'un débris de fusée	Ralenti	20s.
397	01:20:25	Peintures pariétales	-	46s.
398	01:21:11	Définition du titre du film	-	24s.

Koyaanisqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
399	01:21:35	Les prophéties Hopi	-	35s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
------------	----------	---------	------------------------	---------------

P1				
1	00:00:34	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	30s.
2	00:01:04	Travailleur	Ralenti	12s.
3	00:01:16	Travailleurs descendant la colline	Ralenti	9s.
4	00:01:25	Travailleur	Ralenti	10s.
5	00:01:35	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Réel	16s.
6	00:01:51	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	16s.
7	00:02:07	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	11s.
8	00:02:18	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	19s.
9	00:02:37	Travailleur	Ralenti	15s.
10	00:02:52	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	9s.
11	00:03:01	Travailleur	Ralenti	7s.
12	00:03:08	Travailleur	Ralenti	27s.
13	00:03:35	Travailleur	Ralenti	16s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
14	00:03:51	Travailleur	Ralenti	8s.
15	00:03:59	Sac de terre	-	1/2s.
16	00:03:59	Mains	-	1/2s.
17	00:04:00	Travailleur	-	4s.
18	00:04:04	Travailleur	-	1/2s.
19	00:04:04	Jambes	-	1/2s.
20	00:04:05	Travailleur	-	1s.
21	00:04:06	Lave en fusion	-	1/2s.
22	00:04:06	Zèbres, nature	-	1s.
23	00:04:07	Forêt brûlée, fumée	-	1s.
24	00:04:08	Troupeau de bœufs	-	1/2s.
25	00:04:08	Troupeau de bœufs	-	1/2s.
26	00:04:09	Individu courant, jambe	-	1/2s.
27	00:04:10	Groupe de gens dans une décharge	-	1/2s.
28	00:04:10	Lave en fusion	-	1,5s.
29	00:04:12	Scie circulaire	-	1/3s.
30	00:04:12	Machine artisanale	-	1/3s.
31	00:04:12	Travailleur	-	1/3s.
32	00:04:12	Machine artisanale	-	1/3s.
33	00:04:13	Bidon	-	1/3s.
34	00:04:13	Homme en train de piocher	-	1/3s.
35	00:04:13	Homme en train de piocher	-	1/3s.
36	00:04:14	Homme en train de piocher	-	1/3s.
37	00:04:14	Homme et seau d'eau	-	1/3s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
38	00:04:14	Homme, marteau piqueur	-	1/3s.
39	00:04:15	Foule sur un bateau	-	1/3s.
40	00:04:15	Homme en train de piocher	-	1/3s.
41	00:04:15	Homme forgeant du métal	-	1/3s.
42	00:04:16	Lave en fusion	-	1/3s.
43	00:04:16	Homme déversant des débris	-	1/3s.
44	00:04:17	Sac de terre	-	1/3s.
45	00:04:17	Graines	-	1/3s.
46	00:04:17	Lave en fusion	-	1/3s.
47	00:04:18	Scie circulaire	-	1/2s.
48	00:04:19	Lave en fusion	-	1/3s.
49	00:04:19	Homme, marteau piqueur	-	1/3s.
50	00:04:19	Homme au travail (transport manuel)	-	1/2s.
51	00:04:20	Homme au travail (transport manuel)	-	1/2s.
52	00:04:20	Homme au travail (transport manuel)	-	1/2s.
53	00:04:21	Lave en fusion	-	1/3s.
54	00:04:21	Homme au travail (transport manuel)	-	1/3s.
55	00:04:21	Lave en fusion	-	1/3s.
56	00:04:22	femme au travail (transport manuel)	-	1/3s.
57	00:04:22	Individu, regard caméra	-	1/3s.
58	00:04:22	Lave en fusion	-	1/3s.
59	00:04:23	Homme montant une échelle, chantier industriel	-	1/3s.
60	00:04:23	Hommes montant une échelle, colline	-	1/3s.
61	00:04:23	Homme montant une échelle, chantier industriel	-	1/3s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
62	00:04:24	Hommes montant une échelle, colline	-	1/3s.
63	00:04:24	Homme montant une échelle, chantier industriel	-	1/3s.
64	00:04:24	Hommes montant une échelle, colline	-	1/3s.
65	00:04:25	Lave en fusion	-	1/3s.
66	00:04:25	Foule	-	2s.
67	00:04:27	Individu	-	1/2s.
68	00:04:27	Lave en fusion	-	1/2s.
69	00:04:28	Foule	-	1/2s.
70	00:04:28	Deux travailleurs	-	1/2s.
71	00:04:29	Lave en fusion	-	1/3s.
72	00:04:29	Foule	-	1/3s.
73	00:04:29	Deux travailleurs	-	1/3s.
74	00:04:30	Foule	-	1s.
75	00:04:31	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	-	6s.
76	00:04:37	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	10s.
77	00:04:47	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	9s.
78	00:04:56	Jambes	-	7s.
79	00:05:03	Travailleur	Ralenti	11s.
80	00:05:14	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	14s.
81	00:05:28	Hommes au travail, transport de boue sur une colline	Ralenti	10s.
82	00:05:38	Hommes transportant un collègue exténué	Ralenti	1min. 4s.
83	00:06:42	Surimpression des travailleurs	Ralenti	13s.
84	00:06:55	Titrage : tête à trois faces tournant sur elle-même	-	45s.
P2				

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
85	00:07:40	Lever de soleil, chameaux, gens	-	23s.
86	00:08:03	Nature, femme et enfant portant des bassines de linge	Ralenti	54s.
87	00:08:57	Femmes au travail	Ralenti	43s.
88	00:09:40	Aurore, nature, gens	Ralenti	35s.
89	00:10:15	Hommes, océan, barques traditionnelles	Ralenti	19s.
90	00:10:34	Aurore, nature, gens	Ralenti	27s.
91	00:11:01	Aurore, nature, individu transportant du bois	Ralenti	13s.
92	00:11:14	Aurore, nature, individu transportant du foin	Ralenti	9s.
93	00:11:23	Aurore, nature, femme et enfant transportant du bois	Ralenti	9s.
94	00:11:32	Aurore, nature, individu transportant des jarres	Ralenti	17s.
95	00:11:49	Océan, vagues, deux individus pêchant avec des filets	Ralenti	21s.
96	00:12:10	Océan, deux personnes sur une barque traditionnelle, travail	Ralenti	15s.
97	00:12:25	Océan, personnes sur une barque traditionnelle, navigation	Ralenti	21s.
98	00:12:46	Océan, homme tirant son cheval dehors de l'eau	Ralenti	23s.
99	00:13:09	Océan, hommes sur une barque traditionnelle, navigation avec des perches	Ralenti	22s.
100	00:13:31	Dressement de la voile d'un bateau, archaïsme, navigation	Ralenti	30s.
101	00:14:01	Voile artisanale	Ralenti	18s.
102	00:14:19	Arbres en fleurs, rizières, habitats ruraux	Ralenti	39s.
103	00:14:58	Montagnes, campagne, pont artisanal, maison rurale	Ralenti	9s.
104	00:15:07	Montagnes, maisons de briques rouges, précarité	-	6s.
105	00:15:13	Village au milieu de champs	-	6s.
106	00:15:19	Village en pleine nature, habitats ruraux	-	9s.
107	00:15:28	Village au milieu de champs, montagnes	-	30s.
108	00:15:58	Habitats ruraux dans les montagnes	-	33s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
109	00:16:31	Chute d'eau passant sous une maison, nature	Ralenti	47s.
110	00:17:18	Village traditionnel, femme	Ralenti	1min. 17s.
111	00:18:35	Machine artisanale, céréales, femme au travail	Ralenti	16s.
112	00:18:51	machine à mouler le grain, deux femmes au travail	Ralenti	6s.
113	00:18:57	Etendue d'eau, reflet de maisons, homme à bicyclette	Ralenti	19s.
114	00:19:16	Etendue d'eau, reflet d'habitat rural, hommes	Ralenti	17s.
115	00:19:33	Etendue d'eau, reflet d'un arbre	Ralenti	41s.
116	00:20:14	Champ de céréales, nuages, homme portant des céréales	Ralenti	12s.
117	00:20:26	Amas de branches de maïs sèches, femme au travail, bœufs	Ralenti	46s.
118	00:21:12	Chemin champêtre, femme portant un seau sur la tête, bébé	Ralenti	18s.
119	00:21:30	Deux fillettes portant des fagots de bois	Ralenti	11s.
120	00:21:41	Enfants s'amusant et courant en pleine air	Ralenti	26s.
121	00:22:07	Portraits, visages d'enfants, regard caméra	-	1min. 32s.
122	00:23:39	Paysage naturel, enclos, troupeau de bêtes	-	25s.
123	00:24:04	Filles au travail, pilonnage	Ralenti	5s.
124	00:24:09	Paysage naturel, eau, îles, habitats ruraux, montagnes	-	20s.
125	00:24:19	Océan, barques	-	21s.
126	00:24:30	Océan, hommes en pirogue, canoë	Ralenti	3s.
127	00:24:33	Océan, homme en pirogue, pêche au filet	Ralenti	4s.
128	00:24:37	Fleuve, étendue d'habitats ruraux	-	13s.
129	00:24:50	Hommes en pirogue, navigation	Ralenti	5s.
130	00:24:55	Hommes travaillant la terre, bêchage	Ralenti	18s.
131	00:25:13	Individus, divers amas de grains	Ralenti	14s.
132	00:25:27	A l'intérieur d'un champ de céréales, de maïs	-	8s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
133	00:25:35	Rivière, arbres, proue d'une barque	-	4s.
134	00:25:39	Palmiers, homme montant à un palmier à l'aide d'une corde	Ralenti	6s.
135	00:25:45	Homme coupant un fruit à la machette	Ralenti	2s.
136	00:25:47	Homme préparant des poissons avec un couteau	Ralenti	2s.
137	00:25:49	Homme affûtant une machette sur une pierre	Ralenti	3s.
138	00:25:52	Homme découpant un ananas	Ralenti	2s.
139	00:25:54	Hommes travaillant la terre, bêchage	Ralenti	6s.
140	00:26:00	Vue aérienne de champs cultivés	-	8s.
141	00:26:18	Eau, homme sur une barque avec un amas de roseaux	Ralenti	7s.
142	00:26:25	Tissage de branches de céréales ou de roseaux	Ralenti	3s.
143	00:26:28	Femme travaillant la terre	Ralenti	3s.
144	00:26:31	Travail de la céréale cultivée	Ralenti	3s.
145	00:26:34	Village champêtre, plusieurs amas de paille	-	13s.
146	00:26:47	Homme au travail, seau d'eau	Ralenti	4s.
147	00:26:51	Femmes au travail, puit	Ralenti	2s.
148	00:26:53	Fleuve, hommes sur un vieux bateau à moteur, pêche au filet	Ralenti	6s.
149	00:26:59	Fleuve, hommes au travail sur un bateau	Ralenti	6s.
150	00:27:05	Fleuve, canoë, habitats ruraux	Ralenti	14s.
151	00:27:19	Homme se lavant les jambes	Ralenti	4s.
152	00:27:23	Homme se lavant le visage	Ralenti	2s.
153	00:27:25	Groupe d'individus se lavant dans le fleuve, nettoyant du linge	Ralenti	4s.
154	00:27:29	Femmes lavant du linge	Ralenti	5s.
155	00:27:34	Hommes lavant du linge	Ralenti	3s.
156	00:27:37	Mains lavant du linge, fleuve	Ralenti	4s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
157	00:27:41	Nature, palmiers, fleuve, individu	Ralenti	18s.
158	00:27:59	Paysage naturel, village rural	-	11s.
159	00:28:10	Nature, palmiers, fleuve, garçon sur un mulet	Ralenti	7s.
160	00:28:17	Eau, terre, fillette	Ralenti	7s.
161	00:28:24	Femmes marchant dans le désert, terre aride	Ralenti	15s.
162	00:28:39	Marché traditionnel, nourriture, foule	Ralenti	25s.
163	00:29:04	Femmes assises, marché	Ralenti	6s.
164	00:29:10	Paysage d'un village, agglomération	-	16s.
165	00:29:26	Hommes dans la rue	Ralenti	4s.
166	00:29:30	Marché, gens, femme portant un amas de blé sur son dos	Ralenti	3s.
167	00:29:33	Groupe de personnes discutant, enclos, bœufs	Ralenti	2s.
168	00:29:35	Groupe de personnes discutant, enclos	Ralenti	3s.
169	00:29:38	Hommes en turban	Ralenti	2s.
170	00:29:40	Hommes et chameaux	Ralenti	3s.
171	00:29:43	Hommes autour d'un enclos de bœufs	Ralenti	3s.
172	00:29:46	Hommes, groupes de moutons	Ralenti	4s.
173	00:29:50	Hommes en turban, chameaux	Ralenti	3s.
174	00:29:53	Deux hommes discutant	Ralenti	4s.
175	00:29:57	Homme (péruvien) mangeant une banane	Ralenti	3s.
176	00:30:00	Vieille femme tricotant et tenant un stand au marché, légumes	Ralenti	4s.
177	00:30:04	Hommes, groupes de moutons	Ralenti	9s.
178	00:30:13	Etendue de chameaux, d'hommes et de charrettes dans le désert	Ralenti	25s.
179	00:30:38	Petit groupe d'hommes en turban marchant dans le désert	Ralenti	10s.
180	00:30:48	Homme conduisant un petit troupeau de chameaux dans le désert	Ralenti	11s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
181	00:30:59	Trois hommes et un enfant assis autour d'un feu dans le désert	Ralenti	14s.
182	00:31:13	Fond noir, montagne, soleil	-	41s.
183	00:31:54	Etendue d'eau, océan, reflet du soleil	Ralenti	20s.
184	00:32:14	Grand moulin à prières tibétain	Ralenti	18s.
185	00:32:32	Hall d'une église, surimpression d'un individu	Ralenti	18s.
186	00:32:50	Moine allumant des bougies dans un lieu saint	Ralenti	8s.
187	00:32:58	Homme priant, mains ouvertes et dirigées vers le ciel	Ralenti	6s.
188	00:33:04	Coucher de soleil, bonze tenant un bâton, oiseau	Ralenti	9s.
189	00:33:13	Bonze se promenant sur le berge, crépuscule	Ralenti	17s.
190	00:33:30	Coucher de soleil, passage d'un oiseau	Ralenti	7s.
191	00:33:37	Portraits, visages d'enfants, regard caméra	Ralenti	51s.
192	00:34:28	Paysage naturel : eau, soleil, collines, oiseaux	-	17s.
193	00:34:45	Océan, deux personnes sur une barque traditionnelle, navigation	Ralenti	22s.
194	00:35:07	Mains prenant de l'eau	Ralenti	13s.
195	00:35:19	Homme nettoyant son vieux bateau sur la plage	Ralenti	12s.
196	00:35:31	Fleuve, femme faisant des gestes de prière, utilisation de l'eau	Ralenti	14s.
197	00:35:45	Deux hommes en position de prière, de méditation	Ralenti	22s.
198	00:36:07	Individu priant en lieu saint	Ralenti	21s.
199	00:36:28	Bâtiment, lieu de prière, de recueillement	Ralenti	32s.
200	00:37:00	Lieu sacré entouré de maisons	Ralenti	22s.
201	00:37:22	Foule en mouvement, sorte d'exode	Ralenti	19s.
202	00:37:41	Foule en mouvement	Ralenti	28s.
203	00:38:09	Foule en mouvement dans une rue	Ralenti	14s.
204	00:38:23	Foule, bicyclettes, transports rudimentaires	Ralenti	12s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
205	00:38:35	Foule en mouvement	Ralenti	12s.
206	00:38:47	Cortège traditionnel, foule	Ralenti	16s.
207	00:39:03	Cortège traditionnel	Ralenti	8s.
208	00:39:11	Cortège traditionnel	Ralenti	11s.
209	00:39:22	Combat rituel entre deux personnes avec des bâtons, groupes d'enfants	-	16s.
210	00:39:38	Cortège traditionnel, foule	Ralenti	16s.
211	00:39:54	Femmes en train de chanter	Ralenti	12s.
212	00:40:06	Cortège traditionnel, foule	Ralenti	37s.
213	00:40:43	Groupe de femmes portant le sari	Ralenti	10s.
214	00:40:53	Combat rituel au bâton	Ralenti	7s.
215	00:41:00	Femme mélangeant le grain	Ralenti	15s.
216	00:41:15	Hommes marchant en rythme	Ralenti	9s.
217	00:41:24	Cinq femmes au travail, mélange du grain, traitement traditionnel	Ralenti	26s.
218	00:41:50	Femme mélangeant le grain avec ses pieds	Ralenti	10s.
219	00:42:00	Homme sautant dans de la boue (terrain agricole)	Ralenti	14s.
220	00:42:14	Robe tournoyante, mouvement de la danse	Ralenti	10s.
221	00:42:24	Femme dansant en habit traditionnel, danse traditionnelle	Ralenti	6s.
222	00:42:30	Groupe de femmes dansant en habit traditionnel, danse traditionnelle	Ralenti	4s.
223	00:42:34	Femme dansant en habit traditionnel, danse traditionnelle	Ralenti	3s.
224	00:42:37	Hommes dansant en rythme, pieds	Ralenti	6s.
225	00:42:43	Femmes dansant en rythme, danse traditionnelle	Ralenti	15s.
226	00:42:58	Homme, danse traditionnelle	Ralenti	9s.
227	00:43:07	Habit et danse traditionnelle, coutume	Ralenti	8s.
228	00:43:15	Femme, danse traditionnelle	Ralenti	8s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
229	00:43:23	Hommes et femmes, habit et danse traditionnelle	Ralenti	16s.
230	00:43:39	Hommes et femmes, habit et danse traditionnelle, coutume	Ralenti	43s.
231	00:44:22	Ombres de personnes dansant dans un champ	Ralenti	17s.
232	00:44:39	Etendue d'hautes herbes balayée par le vent	Ralenti	13s.
233	00:44:52	Etendue d'eau, océan, reflet du soleil	Ralenti	15s.
234	00:45:07	Garçon marchant dans l'eau, regard caméra	Ralenti	26s.
P3				
235	00:45:33	Passage d'un train marchandise coupant un paysage naturel	-	1min. 19s.
236	00:46:52	Paysage urbain, vue aérienne	-	1min. 5s.
237	00:47:57	Fond noir, apparition d'une tour métallique, antenne de télécommunication	-	40s.
238	00:48:37	Images télévisuelles : publicités, informations, images de guerres, sports	-	1min. 16s.
239	00:50:53	Quartier d'immeubles, gratte-ciels	-	48s.
240	00:51:41	Jeunes gens marchant au pas, parade	Ralenti	16s.
241	00:51:57	Immeuble, fenêtres	-	25s.
242	00:52:22	Parade en ancien costume militaire, mouvement synchrone des participants	Ralenti	18s.
243	00:52:40	Foule en mouvement	Ralenti	22s.
244	00:53:02	Supporters assis dans un stade	Ralenti	27s.
245	00:53:29	Parade militaire, synchronisme des jambes	Ralenti	7s.
246	00:53:36	Foule faisant signe de la main	Ralenti	5s.
247	00:53:41	Parade d'une fanfare, synchronisme de la marche	Ralenti	8s.
248	00:53:49	Vue intérieure d'un immeuble depuis un ascenseur	Ralenti	34s.
249	00:54:23	Force de l'ordre lors d'une manifestation	Ralenti	3s.
250	00:54:26	Visage d'un jeune homme	Ralenti	9s.
251	00:54:35	Tunnel routier, circulation automobile	Ralenti	26s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
252	00:54:51	Gratte-ciel	-	10s.
253	00:55:01	Trafic automobile	-	3s.
254	00:55:04	Trafic automobile	-	5s.
255	00:55:09	Individu au milieu du trafic automobile	-	3s.
256	00:55:12	Trafic automobile, gens attendant puis traversant au passage piéton	-	7s.
257	00:55:19	Hommes portant un brancard sur lequel se tient un mort recouvert de fleurs	-	5s.
258	00:55:24	Deux hommes en cyclomoteur	Ralenti	5s.
259	00:55:29	Foule en mouvement	Ralenti	2s.
260	00:55:31	Foule en mouvement, geste de marche	Ralenti	3s.
261	00:55:34	Foule déambulant parmi les voitures	Ralenti	8s.
262	00:55:42	Femme (portant le sari) parmi le trafic automobile	-	4s.
263	00:55:46	Foule parmi le trafic automobile, femme en sari	-	11s.
264	00:55:57	Vieille femme en tunique dans la ville	Ralenti	7s.
265	00:56:04	Garçon, regard caméra	-	8s.
266	00:56:12	Deux personnes en turban marchant dans la rue	-	3s.
267	00:56:15	Deux femmes marchant dans la rue	-	3s.
268	00:56:18	Femmes en habit traditionnel, regard caméra	Ralenti	11s.
269	00:56:29	Hommes au travail, chantier industriel	-	2s.
270	00:56:31	Voitures	-	1s.
271	00:56:32	Femme parmi le trafic automobile	-	1s.
272	00:56:33	Foule dans la rue faisant la prière	-	7s.
273	00:56:40	Deux homme menottés l'un à l'autre	Ralenti	3s.
274	00:56:43	Homme courant dans la rue parmi les voitures, regard-caméra	-	9s.
275	00:56:52	Foule en mouvement	-	5s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
276	00:56:57	Foule en mouvement	-	5s.
277	00:57:02	Trafic automobile	-	1s.
278	00:57:03	Foule parmi le trafic automobile	-	2s.
279	00:57:05	Personnes montant dans un bus	-	2s.
280	00:57:07	Deux femmes parmi le trafic automobile	-	1s.
281	00:57:08	Homme immobile dans la rue	-	1s.
282	00:57:09	Trafic automobile, véhicules	-	5s.
283	00:57:14	Trafic automobile, bus à deux étages	-	5s.
284	00:57:19	Trafic automobile	-	5s.
285	00:57:24	Enfants, adolescents discutant dans la rue	-	3s.
286	00:57:27	Voitures en mouvement, carrosseries	-	3s.
287	00:57:30	Trois jeunes hommes se lavant en pleine rue, passage des voitures	-	7s.
288	00:57:37	Femme rasant un homme, passage des voitures	-	11s.
289	00:57:48	Enfants se lavant dans la rue, passage des voitures	-	6s.
290	00:57:54	Homme écrivant à la machine, passage de voitures et de personnes	-	6s.
291	00:58:00	Femme dans la rue, passage des voitures	-	1s.
292	00:58:01	Trafic automobile, carrosseries	-	2s.
293	00:58:03	Clochard, passage des voitures	-	4s.
294	00:58:07	Clochard, passage des voitures, trafic automobile, carrosseries	-	3s.
295	00:58:10	Femme de dos, passage des voitures	-	1s.
296	00:58:11	Vieille femme en tunique et voile, passage des voitures	-	1s.
297	00:58:12	Trafic automobile	-	1s.
298	00:58:13	Femme en bicyclette	Ralenti	3s.
299	00:58:16	Femme en voile dans la rue, passage des voitures	-	5s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
300	00:58:21	Enfants marchant et se tenant la main, passage des voitures	Ralenti	6s.
301	00:58:27	Passage piéton, individus	-	5s.
302	00:58:32	Trafic automobile	-	7s.
303	00:58:39	Jeunes gens, passage des voitures	-	7s.
304	00:58:46	Trafic automobile	Ralenti	5s.
305	00:58:51	Vue aérienne, trafic automobile, transport public, routes, foule en mouvement	Ralenti	11s.
306	00:59:12	Paysage urbain, pollution	-	17s.
307	00:59:29	Individus en mouvement, transport rudimentaire, hommes portant des bassines sur leur tête, pollution	-	8s.
308	00:59:37	Individus dans la rue, homme tirant une charrette	-	2s.
309	00:59:39	Individus dans la rue, homme tirant une charrette	-	1s.
310	00:59:40	Individus dans la rue, enfant poussant des pneus	-	7s.
311	00:59:47	Hommes portant des affaires sur leur tête, passage des voitures.	-	8s.
312	00:59:55	Trafic automobile	-	3s.
313	00:59:58	Vache au milieu de la rue	-	4s.
314	01:00:02	Deux enfants dans la rue, pollution	-	6s.
315	01:00:08	Femmes et enfants dans une décharge, récupération de déchets	Ralenti	7s.
316	01:00:15	Femmes et enfants dans une décharge, récupération de déchets	Ralenti	5s.
317	01:00:20	Femmes et enfants dans une décharge, récupération de déchets	Ralenti	5s.
318	01:00:25	Tracteur, décharge	-	12s.
319	01:00:37	Deux enfants dans la rue, pollution	-	45s.
320	01:01:02	Intérieur d'un bar, individus	Ralenti	33s.
321	01:01:35	Paysage nocturne urbain, foule, trafic automobile	Accéléré	12s.
322	01:01:47	Foule, bicyclettes, véhicules	-	10s.
323	01:01:57	Marché, stand d'habits	-	6s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
324	01:02:03	Stands de vente de tissu	-	8s.
325	01:02:11	Rue, voitures, panneaux publicitaires	-	8s.
326	01:02:19	Camion au milieu de la foule en mouvement	Ralenti	14s.
327	01:02:33	Chargement de conteneurs sur un bateau	-	13s.
328	01:02:46	Enseignes lumineuses de différents commerces	Ralenti	24s.
329	01:03:10	Fillette observant les enseignes à travers la vitre d'une voiture	-	4s.
330	01:03:14	Surimpression d'enseignes lumineuses sur fond d'immeubles	-	15s.
331	01:03:29	Image virtuelle de la terre montrant les transformations météorologiques	-	24s.
332	01:03:53	Obélisque, nuage, soleil	-	21s.
333	01:04:14	Foule descendant d'une embarcation	Ralenti	23s.
334	01:04:37	Décharge, individus, oiseaux	Ralenti	13s.
335	01:04:50	Embarcation, foule	Ralenti	20s.
336	01:05:10	Train en marche, passagers débordant des portes	Ralenti	46s.
337	01:05:56	Groupe d'hommes au devant d'un bateau	Ralenti	35s.
338	01:06:31	Vieille dame portant un sac sur la tête, jeunes coureurs en tenue sportive	Ralenti	40s.
339	01:07:11	Enfants rentrant de l'école, fillette s'arrêtant et regardant la caméra	Ralenti	1min. 05s.
340	01:08:16	Foule musulmane en train de prier	Ralenti	20s.
341	01:08:36	Juif en train de prier (embrasse le mur des lamentations)	Ralenti	11s.
342	01:08:47	Ecolières en uniforme	Ralenti	16s.
343	01:09:03	Eglise et gratte-ciel se faisant face (contre-plongée)	-	17s.
344	01:09:20	Vue sous une antenne à structure métallique	-	9s.
345	01:09:29	Enfants et adolescents sur un carrousel artisanal	Ralenti	52s.
346	01:10:21	Vaste étendue de linge	-	20s.
347	01:10:41	Immeuble, linge aux fenêtres, avion	Ralenti	14s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
348	01:10:55	Déversement de terre au premier plan, fleuve et quartier d'immeuble	Ralenti	24s.
349	01:11:19	Feu, grandes flammes	Ralenti	10s.
350	01:11:29	Images télévisuelles sur fond de flammes	-	11s.
351	01:11:40	Quatre fusées dans l'espace, vue de l'horizon terrestre	Ralenti	11s.
352	01:11:51	Barrière de fils barbelés, bâtiment austère, gardes militaires dans une tourelle	Ralenti	36s.
353	01:12:27	Foule d'écoliers asiatiques	Ralenti	11s.
354	01:12:38	Supporters en délire, stade	Ralenti	13s.
355	01:12:51	Décollage d'un avion, paysage industriel	Ralenti	24s.
356	01:13:15	Vue aérienne d'une agglomération de maisons	-	23s.
357	01:13:37	Vue aérienne d'une agglomération de gratte-ciels, d'immeubles	-	21s.
358	01:13:58	Vue aérienne d'une agglomération de gratte-ciels, d'immeubles	-	22s.
359	01:14:20	Vue aérienne de cimes d'immeubles, montagnes	-	22s.
360	01:14:42	Homme portant un amas de paille, geste de la marche	Ralenti	1min. 13s.
361	01:15:55	Hommes tirant une charrette, geste de la course	Ralenti	9s.
362	01:16:04	Focalisation sur le geste de la course	Ralenti	1s.
363	01:16:05	Foule en mouvement	-	1s.
364	01:16:06	Vieille femme portant des légumes	-	2s.
365	01:16:08	Homme portant un téléviseur	Ralenti	2s.
366	01:16:10	Homme portant un gros poisson	Ralenti	2s.
367	01:16:12	Homme portant des fleurs sur la tête	Ralenti	1s.
368	01:16:13	Homme au travail	Ralenti	8s.
369	01:16:21	Homme tirant une charrette remplie de larges sacs au milieu du trafic	-	4s.
370	01:16:25	Chargement tiré par un mulet, trafic automobile	-	1s.
371	01:16:26	Individus, homme portant un gros poisson	Ralenti	1s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
372	01:16:27	Homme portant un gros sac sur son dos	Ralenti	2s.
373	01:16:29	Homme portant des briques rouges sur son dos	Ralenti	2s.
374	01:16:31	Deux femmes et un enfant passant devant une usine	Ralenti	2s.
375	01:16:33	Hommes portant de gros sacs sur leur tête, chargement d'un vieux bateau	Ralenti	1s.
376	01:16:34	Quatre hommes portant un chargement parmi le trafic automobile	Ralenti	2s.
377	01:16:36	Hommes tirant un chameaux	Ralenti	1s.
378	01:16:37	Décollage d'un avion, paysage industriel	Ralenti	4s.
379	01:16:41	Hommes au travail	Ralenti	2s.
380	01:16:43	Homme au travail	Ralenti	1s.
381	01:16:44	Homme découpant de la viande	Ralenti	1s.
382	01:16:45	Homme portant une caisse en bois sur la tête	Ralenti	2s.
383	01:16:47	Juif en train de prier devant le mur des lamentations	Ralenti	2s.
384	01:16:48	Hommes au travail	Ralenti	1s.
385	01:16:49	Homme portant du matériel	Ralenti	2s.
386	01:16:51	Homme portant une caisse sur la tête	Ralenti	1s.
387	01:16:52	Homme tirant une charrette chargée	Ralenti	2s.
388	01:16:54	Homme portant un énorme sac sur le dos	Ralenti	1s.
389	01:16:55	Vieil homme au dos courbé	Ralenti	2s.
390	01:16:57	Foule descendant d'un bateau, geste de la marche	Ralenti	7s.
391	01:17:04	Nature, foule en mouvement	Ralenti	1s.
392	01:17:05	Nature, foule en mouvement	Ralenti	2s.
393	01:17:07	Individus en mouvement, geste de la marche	Ralenti	2s.
394	01:17:09	Foule et véhicules sur un ferry	Ralenti	1s.
395	01:17:10	Ville, mouton sur le toit d'un bus, antennes pour téléviseur	Ralenti	4s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
396	01:17:14	Foule sur pont, train	Ralenti	1s.
397	01:17:15	Parade, fanfare	Ralenti	2s.
398	01:17:17	Foule en mouvement	Ralenti	1s.
399	01:17:18	Supporters dans un stade	Ralenti	1s.
400	01:17:19	Individus descendant des escaliers, sortie du stade	Ralenti	1s.
401	01:17:20	Individus	Ralenti	2s.
402	01:17:22	Foule dans la rue, passage d'un bus	Ralenti	1s.
403	01:17:23	Individus marchant sur des ponts	Ralenti	2s.
404	01:17:25	Individus montant et descendant des escaliers	Ralenti	1s.
405	01:17:26	Foule marchant sur un grand pont métallique	Ralenti	2s.
406	01:17:28	Foule en mouvement	Ralenti	2s.
407	01:17:30	Homme au travail	Ralenti	5s.
408	01:17:35	Bidonville, enfants et adultes	Ralenti	6s.
409	01:17:41	Trafic automobile, cheval tirant une charrette	-	5s.
410	01:17:46	Hommes portant de grosses briques	Ralenti	4s.
411	01:17:50	Deux hommes nettoyant leur linge à la main	Ralenti	4s.
412	01:17:54	Hommes piochant la roche	Ralenti	4s.
413	01:17:58	Homme en train de peller	Ralenti	1s.
414	01:17:59	Homme en train de piocher	Ralenti	2s.
415	01:18:01	Homme au travail, aciérie	Ralenti	3s.
416	01:18:04	Homme au travail, aciérie	-	1s.
417	01:18:05	Homme au travail, industrie	Ralenti	4s.
418	01:18:09	Hommes poussant un camion dans un chantier	-	3s.
419	01:18:12	Foule en mouvement	-	4s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
420	01:18:16	Foule immobile, regard caméra	-	4s.
421	01:18:20	Foule immobile, regard caméra	-	3s.
422	01:18:23	Ville, individus, foule	Ralenti	9s.
423	01:18:32	Foule immobile, regard caméra	-	4s.
424	01:18:36	Individus, train	Ralenti	1s.
425	01:18:37	Cycliste, camion, pollution	Ralenti	1s.
426	01:18:38	Enfants, bidonville, train	Ralenti	2s.
427	01:18:40	Soldats sur un camion	Ralenti	3s.
428	01:18:43	Hommes au travail, chantier, charpente métallique	Ralenti	2s.
429	01:18:45	Hommes au travail	Ralenti	1s.
430	01:18:46	Hommes au travail	Ralenti	1s.
431	01:18:47	Garçon à côté de théières en métal	Ralenti	1s.
432	01:18:48	Gros plan sur les yeux d'une femme voilée	Ralenti	2s.
433	01:18:50	Vue aérienne de ville, travelling avant	Accéléré	5s.
434	01:18:55	Travelling avant à partir d'un train en marche, contexte industriel	Accéléré	12s.
435	01:19:07	Travelling latéral sur la ville	Accéléré	6s.
436	01:19:13	Homme dans un bidonville, feu	-	1s.
437	01:19:14	Garçon faisant les poubelles	-	1s.
438	01:19:15	Bidonville, vieille femme se réchauffant les mains	-	1s.
439	01:19:16	Fillette jouant dans la rue	-	1s.
440	01:19:17	Individus, famille dormant sur le trottoir	Ralenti	1s.
441	01:19:18	Bidonville, habitats précaires	-	3s.
442	01:19:21	Individus	Ralenti	8s.
443	01:19:29	Engrenages, machine industrielle	-	4s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
444	01:19:33	Enfant faisant des acrobaties, foule	Ralenti	15s.
445	01:19:48	Petit garçon portant des pamirs	Ralenti	1s.
446	01:19:49	Homme au travail	Ralenti	1/2s.
447	01:19:49	Bidonville, panneau publicitaire, enfants	Ralenti	3.5s.
448	01:19:53	Enfants faisant un feu	-	1s.
449	01:19:54	Famille, homme fumant un narguilé	Ralenti	3s.
450	01:19:57	Vue d'une industrie	-	2s.
451	01:19:59	Garçon et autres individus dans une maison désaffectée, linge suspendu	-	15s.
452	01:20:14	Homme comptant de l'argent	Ralenti	1s.
453	01:20:15	Homme comptant de l'argent	-	3s.
454	01:20:18	Jeunes sportifs en représentation	Ralenti	1s.
455	01:20:19	Mouvement des jambes des sportifs	Ralenti	1s.
456	01:20:20	Foule de militaires	Ralenti	1s.
457	01:20:21	Famille sur un char parmi le trafic automobile	Ralenti	3s.
458	01:20:24	Femme péruvienne	Ralenti	5s.
459	01:20:29	Vieil homme dans la rue	Ralenti	4s.
460	01:20:33	Deux hommes en véhicule	Ralenti	4s.
467	01:21:46	Homme, portrait, regard caméra	-	6s.
468	01:21:52	Garçon apeuré, portrait, regard caméra	-	4s.
469	01:21:56	Clochard dans la rue	Ralenti	4s.
470	01:22:00	Garçon, portrait	-	2s.
471	01:22:02	Homme, portrait, regard caméra	Ralenti	25s.
472	01:22:27	Enfant, passage d'un camion, poussière	Ralenti	20s.
473	01:22:47	Feu, fumée noire	-	26s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
------------	----------	---------	------------------------	---------------

P4				
474	01:23:13	Carcasse de voiture au milieu d'une route, passage de voitures en surimpression	-	36s.
475	01:23:49	Fille en sari, bébé, portrait	-	15s.
476	01:24:04	Juifs priant, image floue	-	17s.
477	01:24:21	Enfant, portrait	-	6s.
478	01:24:27	Enfants asiatiques en uniforme	Ralenti	9s.
479	01:24:36	Image floue	-	17s.
480	01:24:53	Enfants faisant des gestes synchrones, image floue	Ralenti	18s.
481	01:25:11	Femme, portrait, regard caméra	-	13s.
482	01:25:24	Homme assis dans la rue, passage d'individus en surimpression	Ralenti	32s.
483	01:25:56	Policier faisant la circulation, passage d'individus en surimpression	Ralenti	12s.
484	01:26:08	Surimpression de foules, fourmillement	Ralenti	9s.
485	01:26:17	Famille assise dans la rue, passage de gens en surimpression	Ralenti	13s.
486	01:26:30	Palais., foule en surimpression	Ralenti	8s.
487	01:26:38	Vieille femme, portrait, regard caméra	-	8s.
488	01:26:46	Individus marchant dans la rue, geste de la marche, image floue	Ralenti	9s.
489	01:26:55	Refllet d'individus marchant dans la rue	Ralenti	20s.
490	01:27:15	Fillette se passant les mains sur le visage à plusieurs reprises	Ralenti	1min. 13s.
491	01:28:28	Combat rituel au bâton	Ralenti	15s.
492	01:28:43	Combat rituel au bâton	Ralenti	20s.
493	01:29:03	Vieil homme, portrait	Ralenti	23s.
494	01:29:26	Enfant conduisant un char tiré par des mulets parmi le trafic automobile, à côté de lui, un homme endormi ou saoul	Ralenti	27s.
495	01:29:53	Enfant marchant au bord de la route, poussière	Ralenti	30s.

Powaqqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
496	01:30:23	Etendue d'eau, travailleurs (du prologue) portant leur collègue, surimpression	Ralenti	1min. 7s.
497	01:31:30	Eau, reflet d'individus	Ralenti	1min. 02s.
498	01:32:32	Significations du titre	-	29s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
N1				
1	00:00:27	Représentation de la tour de Babel	-	1min.
2	00:01:27	Couloirs d'un grand bâtiment désaffecté	-	32s.
3	00:01:59	Bâtiment désaffecté : arcades, piliers, fenêtres, couloirs	-	14s.
4	00:02:13	Bâtiment désaffecté : couloir, fenêtres cassées, débris, toiture	-	17s.
5	00:02:30	Bâtiment désaffecté : extérieur, rangée de fenêtres cassées, piliers	-	1min. 33s.
6	00:04:03	Bâtiment désaffecté : extérieur, toit de l'édifice, rangée de fenêtres cassées, piliers	-	41s.
7	00:04:44	Bâtiment désaffecté : extérieur, entrée de l'édifice, piliers, vitres cassées	-	16s.
8	00:05:00	Paysage de mer agitée, vagues, tempête (noir & blanc)	Ralenti	15s.
9	00:05:15	Etoiles filantes derrière une montagne (n&b)	Ralenti	26s.
10	00:05:41	Paysage de lac de montagne, nuages, eau montagne (n&b, images de synthèse)	Accéléré	12s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
11	00:05:53	Surface rocheuse, émergence d'une montagne, nuages (image de synthèse)	Accéléré	29s.
12	00:06:22	Nuages, Fumée (image en négatif)	Ralenti	10s.
13	00:06:32	Surimpression d'images de foule en mouvement (images en négatif)	Ralenti	55s.
14	00:07:27	Lente surimpression et formation du titre du film	Ralenti	40s.
N2				
15	00:08:07	Points blancs sur fond noir défilant rapidement. Apparition du chiffre "0" (image numérique)	-	43s.
16	00:08:50	Surimpression de chiffres binaires : "0" et "1" (image numérique)	-	7s.
17	00:08:57	Défilement rapide de symboles mathématiques et physiques sur fond noir (image numérique)	-	12s.
18	00:09:09	Explosion (image numérique)	-	3s.
19	00:09:12	Représentation de la terre sous forme de circuits électroniques	-	7s.
20	00:09:19	Split-screen : défilement de symboles et de diagrammes (images numérique)	-	9s.
21	00:09:28	Apparition d'une multitude de "0" et de "1" (image numérique)	-	19s.
22	00:09:47	Etendue d'eau agitée (filtre graphique)	Ralenti	18s.
23	00:10:05	Chiffres binaires (image numérique)	-	12s.
24	00:10:17	Défilement rapide de points rouges sur fond noir (image numérique)	-	2s.
25	00:10:19	Mappemonde constituée de chiffres binaires (image numérique)	-	5s.
26	00:10:24	Circuits électroniques, défilement de données (image numérique, filtre graphique)	-	17s.
27	00:10:41	Assemblage de "0" et de "1" sur fond noir (image numérique)	-	10s.
28	00:10:51	Etendue de chiffres binaires (image numérique)	-	10s.
29	00:11:01	Parade d'individus en costume de soldat traditionnel, marche au pas	Ralenti	6s.
30	00:11:07	Parade d'individus en costume de soldat traditionnel, marche au pas	Ralenti	5s.
31	00:11:12	Parade d'individus en costume de soldat traditionnel, marche au pas	Ralenti	6s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
32	00:11:18	Parade d'individus en costume de soldat traditionnel, marche au pas	Ralenti	16s.
33	00:11:34	Parade militaire, marche au pas, mouvement des jambes (filtre graphique, image en négatif)	Ralenti	5s.
34	00:11:39	Parade militaire, marche au pas, haut du corps (image en négatif)	Ralenti	9s.
35	00:11:48	Rapides fondus enchaînés sur des tableaux noirs remplis de formules mathématiques	-	8s.
36	00:11:56	Visage humain, surimpression de chiffres et de formules mathématiques	-	12s.
37	00:12:08	Images de guerre, canons, surimpression de nuages de fumée (n&b)	-	14s.
38	00:12:22	Images de guerre, canons, surimpression de nuages de fumée (n&b)	-	3s.
39	00:12:25	Parade militaire (n&b)	Ralenti	4s.
40	00:12:29	Parade militaire, mouvement synchrone des jambes (n&b)	Ralenti	4s.
41	00:12:33	Parade militaire, mouvement synchrone des jambes (filtre graphique)	Ralenti	8s.
42	00:12:41	Parade militaire, mouvement synchrone des jambes (filtre graphique)	Ralenti	5s.
43	00:12:46	Groupe de soldats, marche au pas (filtre graphique)	Ralenti	2s.
44	00:12:48	Soldats au jogging (filtre graphique)	Ralenti	2s.
45	00:12:50	Soldats au jogging (filtre graphique)	Ralenti	2s.
46	00:12:52	Soldats s'entraînant à la descente en rappel (filtre graphique)	Ralenti	2s.
47	00:12:54	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	2s.
48	00:12:56	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
49	00:12:57	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
50	00:12:58	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	4s.
51	00:13:02	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
52	00:13:03	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	2s.
53	00:13:05	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
54	00:13:06	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
55	00:13:07	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	2s.
56	00:13:09	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
57	00:13:10	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
58	00:13:11	Images de guerre, tank (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
59	00:13:12	Tir de tank (filtre graphique / image granuleuse)	-	1/2s.
60	00:13:12	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1/2s.
61	00:13:13	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	3s.
62	00:13:16	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	2s.
63	00:13:18	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique / image granuleuse)	-	1s.
64	00:13:19	Images de guerre, soldats au combat (filtre graphique/ image granuleuse)	-	1s.
65	00:13:20	Images de guerre, groupement d'avions militaire (filtre graphique)	-	3s.
66	00:13:23	Ecriture de formules mathématiques sur un tableau noir, surimpression d'une quantité de nombres.	Ralenti	8s.
67	00:13:31	Einstein, portrait (n&b / filtre graphique)	Ralenti	5s.
68	00:13:36	Portrait d'un scientifique, surimpression d'une quantité de nombres (filtre graphique)	Ralenti	3s.
69	00:13:39	Professeur écrivant des formules au tableau (n&b)	-	3s.
70	00:13:42	Scientifique en surimpression aux symboles du tableau périodique des éléments (n&b)	Ralenti	7s.
71	00:13:49	Soldats marchant au pas. Formation circulaire (filtre graphique)	Accéléré	21s.
72	00:14:10	Tunnel (images de synthèse)	-	5s.
73	00:14:15	Modélisation numérique d'une tornade	-	2s.
74	00:14:17	Modélisation numérique d'une tornade	-	3s.
75	00:14:20	Modélisation numérique d'une tornade	-	3s.
76	00:14:23	Modélisation numérique d'une tornade	-	3s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
77	00:14:26	Modélisation numérique d'une tornade	-	2s.
78	00:14:28	Modélisation numérique d'une tornade	-	3s.
79	00:14:31	Modélisation numérique d'une tornade	-	3s.
80	00:14:34	Modélisation numérique d'une tornade	-	2s.
81	00:14:36	Modélisation numérique d'une tornade	-	2s.
82	00:14:39	Mer agitée, vagues (filtre graphique)	Ralenti	9s.
83	00:14:48	Mer agitée, vagues (filtre graphique)	Ralenti	3s.
84	00:14:51	Claviers d'ordinateurs, surimpression (filtre graphique)	Ralenti	14s.
85	00:15:05	Femme tapant sur un clavier d'ordinateur (filtre graphique)	-	6s.
86	00:15:11	Motifs visuels, type kaléidoscope (image numérique / plongée incessante)	-	31s.
87	00:15:42	Tunnel, trou de ver, fait de chiffres binaires, puis du motif des nuages (image numérique)	-	24s.
N3				
88	00:16:06	Eau agité, écumante (filtre graphique)	Ralenti	35s.
89	00:16:41	Nageurs (filtre graphique)	Ralenti	13s.
90	00:16:54	Nageurs (filtre graphique)	Ralenti	7s.
91	00:17:01	Rangée d'éprouvettes (filtre graphique)	Ralenti	10s.
92	00:17:11	Eprouvette, liquide (filtre graphique)	Ralenti	8s.
93	00:17:19	Laborantine, recouverte d'une combinaison de protection, faisant des analyses (filtre graphique)	Ralenti	7s.
94	00:17:26	Représentation numérique du squelette humain (scanner ou IRM)	-	20s.
95	00:17:46	Visage humain (image numérique / filtre graphique)	-	9s.
96	00:17:55	Œil humain (image numérique)	-	3s.
97	00:17:58	Embryons, spermatozoïdes (filtre graphique)	Ralenti	6s.
98	00:18:04	Foule en mouvement. Marathon (filtre graphique)	Ralenti	10s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
99	00:18:14	Processus de fécondation in vitro	-	10s.
100	00:18:24	Homme faisant un scanner (filtre graphique)	-	9s.
101	00:18:33	Modélisation numérique d'un visage humain, crâne apparent	-	4s.
102	00:18:37	Modélisation numérique du corps humain : silhouette, cerveau, colonne vertébrale	-	11s.
103	00:18:48	Modélisation numérique du corps humain	-	21s.
104	00:19:09	Modélisation numérique des organes internes	-	12s.
105	00:19:21	Modélisation numérique d'un visage humain, avec coupe du crâne	-	11s.
106	00:19:32	Etendue de bébés couchés sur le dos (filtre graphique)	-	41s.
107	00:20:13	Image de la brebis clonée Dolly (dédoublage / image en négatif)	Ralenti	20s.
108	00:20:33	Sportif en action (filtre graphique)	Ralenti	6s.
109	00:20:39	Sportif en action (filtre graphique)	Ralenti	4s.
110	00:20:43	Sportif en action, décomposition du mouvement (filtre graphique)	Ralenti	9s.
111	00:20:52	Sportif en action (filtre graphique)	Ralenti	4s.
112	00:20:56	Sportif en action (filtre graphique)	Ralenti	4s.
113	00:21:00	Sportif en action (filtre graphique)	Ralenti	2s.
114	00:21:02	Sportif en action, décomposition du mouvement (filtre graphique)	Ralenti	4s.
115	00:21:06	Chronomètre	Ralenti	3s.
116	00:21:09	Sportif, concentration (filtre graphique)	Ralenti	11s.
117	00:21:20	Sportif, concentration	Ralenti	13s.
118	00:21:33	Saut en chute libre, visage de Richard Branson (filtre graphique)	Ralenti	8s.
119	00:21:41	Sportifs en action (filtre graphique)	Ralenti	8s.
120	00:21:49	Travaux de Marey ou Muybridge, mouvement de la course / travail / boxe / gymnastique / marche	Ralenti	29s.
121	00:22:18	Coureur, mouvement des jambes et des pieds	Ralenti	12s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
122	00:22:30	Cyclistes	-	7s.
123	00:22:37	Sinusoïdes sur un diagramme	Ralenti	8s.
124	00:22:45	Gymnaste en action	Ralenti	11s.
125	00:22:56	Coureur, mouvement des jambes et des pieds (n&b), fond de chiffres binaires	Ralenti	8s.
126	00:23:04	Escrimeurs sur fond de graphique	Ralenti	8s.
127	00:23:12	Skieur	Ralenti	8s.
128	00:23:20	Image répétée d'un athlète sautant en hauteur	Ralenti	8s.
129	00:23:28	Nageur capté avec la caméra sous l'eau	Ralenti	16s.
130	00:23:44	Coureur, visage	Ralenti	8s.
131	00:23:52	Homme courant et sautant de grandes marches	Ralenti	9s.
132	00:24:01	Foule, marathon (n&b)	Ralenti	8s.
133	00:24:09	Sportif en action (n&b)	Ralenti	3s.
134	00:24:12	Sportif en action (n&b)	Ralenti	15s.
135	00:24:27	Sportif en action (n&b)	Ralenti	7s.
136	00:24:34	Foule faisant un exercice synchrone	-	8s.
137	00:24:42	Gymnastes, marche synchrone	-	8s.
138	00:24:50	Sportif en action	Ralenti	12s.
139	00:25:02	Sportif en action	Ralenti	8s.
140	00:25:10	Sportif en action	Ralenti	12s.
141	00:25:22	Sportif en action, expression de victoire	Ralenti	34s.
142	00:25:56	Sportif, expression de victoire	Ralenti	18s.
143	00:26:14	Gros plan sur une main (image en négatif)	-	12s.
144	00:26:26	Visage radiographié, apparence du crâne	-	15s.
145	00:26:41	Visage (filtre graphique)	-	12s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
146	00:26:53	Visage, profil (filtre graphique)	-	14s.
147	00:27:07	Femme se mettant la main sur le visage (n&b)	Ralenti	15s.
148	00:27:22	Femme soufflant dans sa main, sourire (n&b)	Ralenti	6s.
149	00:27:28	Femme faisant des gestes de la main (n&b)	Ralenti	13s.
150	00:27:41	Jeune femme souriante (n&b)	Ralenti	11s.
151	00:27:52	Homme souriant (n&b)	Ralenti	7s.
152	00:27:59	Jeune femme, expression neutre (n&b)	Ralenti	4s.
153	00:28:03	Femme souriante (n&b)	Ralenti	8s.
154	00:28:11	Homme discutant (n&b)	Ralenti	9s.
155	00:28:20	Femme souriante (n&b)	Ralenti	9s.
156	00:28:29	Jeune femme souriante (n&b)	Ralenti	5s.
157	00:28:34	Jeune homme, expression neutre (n&b)	Ralenti	10s.
158	00:28:44	Femme en train de rire (n&b)	Ralenti	6s.
159	00:28:50	Femme en train de rire (n&b)	Ralenti	7s.
160	00:28:57	Homme en train de rire (n&b)	Ralenti	12s.
161	00:29:09	Femme souriante (n&b)	Ralenti	8s.
162	00:29:17	Homme en train de rire (n&b)	Ralenti	7s.
163	00:29:24	Homme en train de rire (n&b)	Ralenti	15s.
164	00:29:39	Homme et femme, couple souriant	Ralenti	13s.
Transition				
165	00:29:52	Champ de céréales (filtre graphique)	-	20s.
166	00:30:12	Forêt, arbres (filtre graphique)	-	14s.
167	00:30:26	Barrage, rejet d'une grosse quantité (filtre graphique)	Ralenti	8s.
168	00:30:34	Barrage, rejet d'une grosse quantité (filtre graphique)	Ralenti	11s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
169	00:30:45	Paysage urbain, trafic automobile, vue aérienne (filtre graphique)	Ralenti	7s.
170	00:30:52	Paysage urbain, vue aérienne, plongée totale (filtre graphique)	Ralenti	22s.
171	00:31:14	Paysage industrielle, cheminée, fumée noire (filtre graphique)	Ralenti	12s.
172	00:31:26	Modélisation numérique : pont, ville, nuages sombres	Accéléré	8s.
173	00:31:34	Gratte-ciels, nuages (filtre graphique)	Accéléré	5s.
174	00:31:39	Pont, trafic automobile (filtre graphique)	Accéléré	10s.
175	00:31:49	Machines industrielles (filtre graphique)	-	9s.
176	00:31:58	Cheminées industrielles, fumée noire (filtre graphique)	-	6s.
177	00:32:04	Paysage industriel, usine (filtre graphique)	-	4s.
178	00:32:08	Modélisation numérique et grossière d'un quartier d'habitation, d'une ville	-	12s.
179	00:32:20	Panorama lunaire (filtre graphique)	-	9s.
180	00:32:29	Tunnel multicolore, type trou noir, endroit cosmique	-	10s.
181	00:32:39	Vue partielle de la Terre depuis l'espace, passage d'un objet volant	-	13s.
N4				
182	00:32:52	Fumée blanche sur fond noir dessinant des motifs aléatoires	Ralenti	48s.
183	00:33:40	Drapeaux, dont celui des Etats-Unis	Ralenti	19s.
184	00:33:59	Défilement de billets de banque, figure de personnalités inscrites sur les billets	-	10s.
185	00:34:09	Billets de banque "Euro" s'entrecroisant (filtre graphique)	-	7s.
186	00:34:16	Supporters en délire dans un stade (filtre graphique)	-	11s.
187	00:34:27	Parade militaire dont chaque participant tient le drapeau américain	Ralenti	19s.
188	00:34:46	Parade, fanfare militaire	Ralenti	15s.
189	00:35:01	Supporters dans un stade, encouragements (filtre graphique)	Ralenti	8s.
190	00:35:09	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	4s.
191	00:35:13	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	2s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
192	00:35:15	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	3s.
193	00:35:18	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	3s.
194	00:35:21	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	3s.
195	00:35:24	Panneaux avec les différentes quotes de la bourse qui défilent	Ralenti	7s.
196	00:35:31	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	2s.
197	00:35:33	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	2s.
198	00:35:34	Focalisation sur le gestuel du trader (filtre graphique)	Accéléré	3s.
199	00:35:37	Foule dans le milieu boursier, gestes des traders (filtre graphique)	Accéléré	2s.
200	00:35:39	Défilement d'une quantité de nombres	Accéléré	4s.
201	00:35:43	Surimpression d'images de foule du milieu boursier	Accéléré	15s.
202	00:35:58	Supporters en délire dans un stade (filtre graphique)	Accéléré	2s.
203	00:36:00	Pièces de monnaie	-	7s.
204	00:36:07	Jeu de la roulette (filtre graphique)	-	6s.
205	00:36:13	Machine à sous, geste du joueur (filtre graphique)	Ralenti	5s.
206	00:36:18	Défilement des rouleaux de la machine à sous	Ralenti	9s.
207	00:36:27	Amas de médicaments de pilules colorées (filtre graphique)	Ralenti	6s.
208	00:36:33	Carte bancaire, symboles des différentes monnaies du monde	-	7s.
209	00:36:40	Dirigeants politiques	Ralenti	14s.
210	00:36:54	Foule de photographes et de journalistes (filtre graphique)	Ralenti	14s.
211	00:37:08	Foule de photographes et de journalistes (image en négatif)	Ralenti	4s.
212	00:37:12	Photographes, flash des appareils (image en négatif)	Ralenti	2s.
213	00:37:14	Boxeur tombant sur le ring (filtre graphique)	Ralenti	7s.
214	00:37:21	Star virtuelle, tapis rouge, foule de photographes (image de synthèse)	Ralenti	1s.
215	00:37:22	Star virtuelle, tapis rouge, foule de photographes (image de synthèse)	Ralenti	1s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
216	00:37:23	Star virtuelle sortant d'une voiture (image de synthèse)	-	2s.
217	00:37:25	Star virtuelle, tapis rouge, foule de photographes (image de synthèse)	Ralenti	1/2s.
218	00:37:25	Star virtuelle, tapis rouge, foule de photographes (image de synthèse)	-	1/2s.
219	00:37:26	Star virtuelle sortant d'une voiture (image de synthèse)	-	3s.
220	00:37:29	Star virtuelle, tapis rouge, foule de photographes (image de synthèse)	Ralenti	3s.
221	00:37:32	Star virtuelle, tapis rouge, foule de photographes (image de synthèse)	Ralenti	1s.
222	00:37:33	Photographe et son appareil (n&b)	Accéléré	4s.
223	00:37:37	Star virtuelle (image de synthèse)	Ralenti	4s.
224	00:37:41	Star virtuelle, foule l'acclamant (image de synthèse)	Ralenti	3s.
225	00:37:44	Foule de photographes (image en négatif)	Ralenti	4s.
226	00:37:48	Foule de photographes (filtre graphique)	Ralenti	6s.
227	00:37:54	Arrivée d'une star virtuelle sur un plateau de télévision	-	1/2s.
228	00:37:54	Arrivée d'une star virtuelle sur un plateau de télévision	-	1/2s.
229	00:37:55	Salutation de la star virtuelle par le présentateur	-	1/2s.
230	00:37:55	Arrivée d'une star virtuelle sur un plateau de télévision	-	1/2s.
231	00:37:56	Arrivée d'une star virtuelle sur un plateau télévision	-	1s.
232	00:37:57	Salutation de la star virtuelle par le présentateur	-	1s.
233	00:37:58	Star virtuelle en représentation, concert	-	3s.
234	00:38:01	Image de Marilyn Monroe, sous le feu des projecteurs	Ralenti	2s.
235	00:38:03	Image de Marlon Brando sous le feu des projecteurs	Ralenti	2s.
236	00:38:05	Image d'Elton John sous le feu des projecteurs	Ralenti	4s.
237	00:38:09	Image d'une star sous le feu des projecteurs	Ralenti	12s.
238	00:38:21	Image d'un groupe d'astronautes en train de saluer	Ralenti	5s.
239	00:38:26	Supporters en délire dans un stade	Ralenti	9s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
240	00:38:35	Gratte-ciel, feu d'artifice	Ralenti	10s.
241	00:38:45	Célèbre image du mot "Hollywood" installé sur les collines de L. A.	-	6s.
242	00:38:51	La Maison-Blanche, nuages (filtre graphique)	Ralenti	11s.
243	00:39:02	Image de lancement d'une fusée, débris (filtre graphique)	Ralenti	13s.
244	00:39:15	Soudeur au travail	Ralenti	1s.
245	00:39:16	Soudeur, regard caméra	Ralenti	2s.
246	00:39:18	Salut militaire d'un dirigeant politique	Ralenti	2s.
247	00:39:20	Parade militaire pour un dirigeant politique (filtre graphique)	Ralenti	3s.
248	00:39:23	Enfant portant un petit drapeau américain	Ralenti	2s.
249	00:39:25	Groupe de scouts en uniforme faisant le salut	Ralenti	5s.
250	00:39:30	Footballeurs américains en cercle	Ralenti	1s.
251	00:39:31	Groupe de médecins ou chirurgiens en cercle (filtre graphique)	Ralenti	3s.
252	00:39:34	Pluie de symboles de la monnaie américaine, le dollar	-	7s.
253	00:39:41	Supporters en délire dans un stade (filtre graphique)	Ralenti	8s.
254	00:39:49	Course de chevaux, jockeys (filtre graphique)	Ralenti	6s.
255	00:39:55	Milieu boursier, geste des traders (filtre graphique)	Ralenti	14s.
256	00:40:09	Statue de la liberté, feu d'artifices (filtre graphique)	Ralenti	6s.
257	00:40:15	Footballeurs américains en action	Ralenti	8s.
258	00:40:23	Bébé sur fond de cosmos tenant un ballon dans la main	Ralenti	11s.
259	00:40:34	Supporters en délire dans un stade (filtre graphique)	Ralenti	3s.
260	00:40:37	Supporters en délire dans un stade (filtre graphique)	Ralenti	12s.
261	00:40:49	Supporter en délire dans un stade (filtre graphique)	Ralenti	4s.
262	00:40:53	Spirale, un tourbillon	-	13s.
263	00:41:06	Fumée blanche sur fond noir dessinant des motifs aléatoires	-	24s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
------------	----------	---------	------------------------	---------------

N5				
264	00:41:30	Pont, paysage de ville (filtre graphique)	-	1min.
265	00:42:30	Panoramique sur une rangée d'installations électriques (filtre graphique)	-	29s.
266	00:42:59	Image de satellites en orbite, terre vue depuis l'espace (filtre graphique)	-	17s.
267	00:43:16	Suivi d'un faisceau lumineux sur une surface quadrillée, mappemonde (image numérique)	-	20s.
268	00:43:36	Lancement d'une fusée (image numérique)	-	9s.
269	00:43:45	Images télévisuelles, dirigeants politiques (montage spécial)	Ralenti	26s.
270	00:44:11	Panoramique sur une rangée d'installations électriques	-	14s.
271	00:44:25	Modélisation numérique d'une parabole	-	5s.
272	00:44:30	Surimpression d'images de fils électriques	Accéléré	13s.
273	00:44:43	Antennes, paraboles (filtre graphique)	Ralenti	8s.
274	00:44:51	Vue de la terre depuis l'espace, satellite	-	11s.
275	00:45:02	Antennes, paraboles (filtre graphique)	Accéléré	7s.
276	00:45:09	Suite d'images difficilement identifiables, abstraction	-	9s.
277	00:45:18	Couloir, rangées d'installations électriques (filtre graphique)	-	25s.
278	00:45:43	Modélisation numérique de cartes électroniques, intérieur d'un ordinateur	-	28s.
279	00:46:11	Modélisation numérique de la mappemonde, ondes de télécommunications	-	5s.
280	00:46:16	Rangée d'aliments dans un supermarché	-	7s.
281	00:46:23	Madonna en représentation	Ralenti	2s.
282	00:46:25	Madonna en représentation	Ralenti	2s.
283	00:46:27	Madonna en représentation	Ralenti	1/2s.
284	00:46:27	Rangée d'aliments dans un supermarché	-	1s.
285	00:46:28	Image de publicité	-	4s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
286	00:46:32	Défilement d'images télévisuelles : publicités / dirigeants politiques / Personnalités / Sport / Informations / violences / manifestations / musique	Ralenti	1min. 30s.
287	00:48:02	Panoramique sur des dirigeants politiques et des personnalités reproduits en statue de cire, portraits entrecoupés d'images diverses		2min. 8s.
Transition				
288	00:51:10	Paysage naturel : girafe courant (filtre graphique)	Ralenti	32s.
289	00:51:42	Paysage naturel, groupe de zèbres au galop (filtre graphique)	Ralenti	15s.
290	00:51:57	Troupeau de biches courant dans la forêt (filtre graphique)	Ralenti	14s.
291	00:52:11	Troupeau d'éléphants se déplaçant dans la nature (filtre graphique)	Ralenti	25s.
292	00:52:36	Girafes courant dans la savane (filtre graphique)	Ralenti	15s.
293	00:52:51	Groupe d'oiseaux en vol (filtre graphique)	Ralenti	14s.
294	00:53:05	Banc de poissons (filtre graphique)	-	14s.
295	00:53:19	Reflet d'une forêt sur l'eau (filtre graphique)	-	14s.
N6				
296	00:53:33	Canon d'un pistolet, tir, balle (filtre graphique)	Ralenti	11s.
297	00:53:44	Pluie de chiffres et de symboles mathématiques surimprimés sur un individu	Accéléré	6s.
298	00:53:50	Avion, sportif, chiffres et symboles mathématiques en surimpression (filtre graphique)	Ralenti	8s.
299	00:53:58	Pluie de chiffres et de symboles mathématiques (image numérique)	-	5s.
300	00:54:03	Colonne d'eau	Ralenti	6s.
301	00:54:09	Explosion atomique, création du champignon atomique	Ralenti	5s.
302	00:54:13	Explosion atomique (filtre graphique)	Ralenti	6s.
303	00:54:19	Explosion atomique, création du champignon atomique	Ralenti	7s.
304	00:54:26	Explosion atomique (n&b)	Ralenti	12s.
305	00:54:38	Chute d'eau	Ralenti	5s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
306	00:54:43	Faisceau lumineux, route (filtre graphique)	-	10s.
307	00:54:53	Saut en chute libre, visage	Ralenti	10s.
308	00:55:03	Piste de décollage, travelling avant (filtre graphique)	-	17s.
309	00:55:20	Nuages (filtre graphique)	-	9s.
310	00:55:29	Vue aérienne, paysage aride	-	10s.
311	00:55:39	Trafic automobile nocturne, phares des voitures	Accéléré	11s.
312	00:55:50	Tunnel, tuyauterie souterraine (filtre graphique)	Accéléré	4s.
313	00:55:54	Tunnel. Tuyauterie souterraine (filtre graphique)	Accéléré	6s.
314	00:56:00	Homme sur un siège éjectable, visage (image en négatif)	-	6s.
315	00:56:06	Lancement d'une fusée	Ralenti	4s.
316	00:56:10	Voiture de sport (filtre graphique)	-	3s.
317	00:56:13	Voiture de sport (filtre graphique)	-	2s.
318	00:56:15	Voiture de sport (filtre graphique)	-	3s.
319	00:56:18	Hélice d'un avion	-	1s.
320	00:56:19	Femme, lunettes de soleil	-	6s.
321	00:56:25	Famille sortant de la voiture devant leur maison	Ralenti	1s.
322	00:56:26	Couple s'embrassant	Ralenti	2s.
323	00:56:28	Publicité pour une boisson	Ralenti	1s.
324	00:56:29	Femme et enfants devant l'ordinateur	Ralenti	1s.
325	00:56:30	Publicité, hamburger	-	1s.
326	00:56:31	Famille devant la télévision avec du popcorn	Ralenti	2s.
327	00:56:33	Homme félicitant son fils fraîchement diplômé	Ralenti	1s.
328	00:56:34	Jeunes gens dans une décapotable faisant signe de la main	Ralenti	2s.
329	00:56:36	Voiture traversant une vitre	Ralenti	1s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
330	00:56:37	Voiture traversant une vitre	Ralenti	1s.
331	00:56:40	Voiture traversant une vitre	Ralenti	2s.
332	00:56:42	Train à vapeur en marche (n&b)	Ralenti	6s.
333	00:56:48	Chronophotographie : course du bison	Ralenti	5s.
334	00:56:53	paysage depuis un véhicule	-	4s.
335	00:56:57	Zootrope : cavalier et cheval	-	10s.
336	00:57:07	Paysage urbain, trams, voitures, gens, surimpression (filtre graphique)	Accéléré	10s.
337	00:57:17	Travelling depuis un véhicule, ville (filtre graphique)	Accéléré	3s.
338	00:57:20	Travelling depuis un véhicule, ville (filtre graphique)	Accéléré	3s.
339	00:57:23	Travelling depuis un véhicule, ville (filtre graphique)	Accéléré	1s.
340	00:57:24	Travelling depuis un véhicule, ville (filtre graphique)	Accéléré	1/2s.
341	00:57:24	Travelling depuis un véhicule, ville (filtre graphique)	Accéléré	2s.
342	00:57:26	Femme, coiffure d'autrefois	-	1s.
343	00:57:27	Femme, coiffure d'autrefois	-	2s.
344	00:57:29	Quatre femmes présentant des coiffures différentes	-	2s.
345	00:57:31	Femme, coiffure d'autrefois	-	4s.
346	00:57:35	Femme, coiffure d'autrefois	-	2s.
347	00:57:37	Crash test, voiture, mannequins (filtre graphique)	Ralenti	5s.
348	00:57:42	Crash test, voiture, mannequins (filtre graphique)	Ralenti	4s.
349	00:57:46	Crash test, voiture, mannequins (filtre graphique)	Ralenti	4s.
350	00:57:50	Crash test, voiture, mannequins (filtre graphique)	Ralenti	4s.
351	00:57:54	Crash test, voiture, mannequins (filtre graphique)	Ralenti	4s.
352	00:57:58	Crash test, voiture, mannequins (filtre graphique)	Ralenti	3s.
353	00:58:01	Crash test, avion, mannequins	Ralenti	53s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
354	00:58:44	Symboles de grandes marques commerciales sur fond d'une quantité de nombres (image numérique)	-	24s.
355	00:59:08	Une multitude d'icônes informatiques, dossiers, répertoires	Accéléré	34s.
356	00:59:42	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	5s.
357	00:59:47	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	1s.
358	00:59:48	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	1s.
359	00:59:49	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	2s.
360	00:59:51	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	3s.
361	00:59:54	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	3s.
362	00:59:57	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	2s.
363	00:59:59	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	7s.
364	01:00:06	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	2s.
365	01:00:08	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	2s.
366	01:00:10	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	4s.
367	01:00:14	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	3s.
368	01:00:17	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	4s.
369	01:00:21	Enfants s'amusant dans une cour de jeux, surimpression des icônes informatiques	Ralenti	6s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
370	01:00:27	Reflet d'une adolescente regardant un film sur l'ordinateur	Ralenti	6s.
371	01:00:33	Repas de famille, publicité pour une pizza	Ralenti	16s.
372	01:00:49	Femme souriante s'apprêtant à manger un hamburger, publicité	Ralenti	34s.
373	01:01:23	Défilement en profondeur de symboles religieux et de mouvements politiques et spirituels (image numérique)	-	31s.
374	01:01:54	Engrenages (image numérique)	-	26s.
375	01:02:20	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	1s.
376	01:02:21	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	2s.
377	01:02:23	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	5s.
378	01:02:28	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	5s.
379	01:02:33	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	2s.
380	01:02:35	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	3s.
381	01:02:38	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	4s.
382	01:02:42	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	3s.
383	01:02:45	Réunion du Ku-klux-klan (filtre graphique)	Ralenti	2s.
384	01:02:47	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	3s.
385	01:02:50	Boule induisant de petits faisceaux électriques (filtre graphique)	Ralenti	3s.
386	01:02:53	Pluie de "0" et de "1" (image numérique)	-	12s.
387	01:03:05	Modélisation numérique d'une maison	-	7s.
388	01:03:12	Boule apparemment en fusion	Accéléré	4s.
389	01:03:16	Explosion d'un immeuble, flammes (filtre graphique)	Ralenti	6s.
390	01:03:22	Explosion d'un immeuble, flammes (filtre graphique)	Ralenti	5s.
391	01:03:27	Parking de trains de marchandises	-	5s.
392	01:03:32	Flammes	Ralenti	2s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
393	01:03:34	Derrick, machine de forage	Ralenti	9s.
394	01:03:43	Champ d'installations industrielles, larges réservoirs	-	6s.
395	01:03:49	Puits de pétrole en feu	Ralenti	11s.
396	01:04:00	Modélisation numérique interne d'un moteur de voiture	-	23s.
397	01:04:23	Chronomètre, déroulement rapide de nombres	-	7s.
398	01:04:30	Sphère de chiffres binaires	-	4s.
399	01:04:34	Codes barres, surimpression d'engrenages	-	3s.
400	01:04:42	Engrenages	-	3s.
401	01:04:45	Tempêtes, nuages, éclairs	Accéléré	8s.
402	01:04:53	Plusieurs rangées d'arbres, impact du souffle d'une bombe sur ces arbres (n&b)	Ralenti	14s.
403	01:05:07	Lancement d'une fusée (n&b)	Ralenti	2s.
404	01:05:09	Lancement d'un missile, d'une bombe (n&b)	Ralenti	5s.
405	01:05:14	Lancement d'un missile, d'une bombe (n&b)	Ralenti	4s.
406	01:05:18	Lancement d'un missile, d'une bombe (n&b)	Ralenti	8s.
407	01:05:26	Passage d'un missile, d'une bombe (n&b)	Ralenti	8s.
408	01:05:34	Tir d'un fusil : canon, balle (n&b)	Ralenti	5s.
409	01:05:39	Tir d'un pistolet : main, pistolet, fumée (n&b)	Ralenti	1s.
410	01:05:40	Passage d'une multitude de missiles (n&b)	Accéléré	4s.
411	01:05:44	Impact d'un missile contre un mur (n&b)	Ralenti	2s.
412	01:05:46	Plusieurs rangées d'arbres, impact du souffle d'une bombe sur ces arbres (n&b)	Ralenti	15s.
413	01:06:01	Zone industrielle, usines, cheminées (n&b)	Ralenti	12s.
414	01:06:13	Vue aérienne (n&b)	-	1s.
415	01:06:14	Déflagration d'une bombe sur des habitats (image en négatif)	Ralenti	3s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
416	01:06:17	Déflagration d'une bombe sur une maison (image en négatif)	Ralenti	1s.
417	01:06:18	Déflagration d'une bombe sur une maison (image en négatif)	Ralenti	1s.
418	01:06:19	Déflagration d'une bombe sur une maison (image en négatif)	Ralenti	1s.
419	01:06:20	Vue aérienne : visée de tir, explosion (n&b)	-	2s.
420	01:06:22	Déflagration d'une bombe sur des véhicules (image en négatif)	Ralenti	2s.
421	01:06:24	Déflagration d'une bombe sur une maison (image en négatif)	Ralenti	2s.
422	01:06:26	Visée de tir, explosion de véhicules (n&b)	-	1s.
423	01:06:27	Déflagration d'une bombe (n&b)	Ralenti	1s.
424	01:06:28	Déflagration d'une bombe sur une maison (image en négatif)	Ralenti	2s.
425	01:06:30	Déflagration d'une bombe sur un bus, prend feu soudainement (image en négatif)	Ralenti	2s.
426	01:06:32	Déflagration d'une bombe (n&b)	Ralenti	3s.
427	01:06:35	Images de guerre, soldats au combat (image en négatif)	Ralenti	1s.
428	01:06:36	Images de guerre, soldats au combat (image en négatif)	Ralenti	2s.
429	01:06:38	Déflagration d'une bombe sur une maison (image en négatif)	Ralenti	5s.
430	01:06:43	Déflagration d'une bombe sur un bus (image en négatif)	Ralenti	9s.
431	01:06:52	Nuages de fumée (image en négatif)	Ralenti	4s.
432	01:06:56	Vue globale de soleil (image en infrarouge)	-	6s.
433	01:07:02	Ciel, étoiles, sorte d'aurores boréales (n&b)	Accéléré	15s.
434	01:07:17	Champ de bataille, la nuit : tirs de mortiers, missiles, tirs de fusils, explosions (n&b)	-	14s.
435	01:07:31	Boulet de machine industrielle détruisant une vitre et un mur (n&b)	Ralenti	9s.
436	01:07:40	Manifestant révolté (filtre graphique)	Ralenti	1s.
437	01:07:41	Image de Mohamed Ali (filtre graphique)	Ralenti	3s.
438	01:07:44	Manifestant révolté	Ralenti	1/3s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
439	01:07:44	Manifestant révolté	Ralenti	1/3s.
440	01:07:44	Manifestant révolté (filtre graphique)	Ralenti	1/3s.
441	01:07:45	Manifestant révolté (n&b)	Ralenti	1/3s.
442	01:07:45	Manifestant révolté	Ralenti	1/3s.
443	01:07:45	Manifestant révolté (n&b)	Ralenti	1/3s.
444	01:07:46	Manifestant révolté (n&b)	-	1/3s.
445	01:07:46	Manifestant révolté	-	1/3s.
446	01:07:46	Manifestant révolté	Ralenti	1.5s.
447	01:07:48	Manifestant révolté	Ralenti	1s.
448	01:07:49	Manifestant révolté (image en négatif)	Ralenti	2s.
449	01:07:51	Manifestant révolté (image en négatif)	-	1/2s.
450	01:07:51	Manifestant révolté (image en négatif)	Ralenti	1/2s.
451	01:07:52	Manifestant révolté	-	1s.
452	01:07:53	Manifestant révolté	-	1/2s.
453	01:07:53	Manifestant révolté (image en négatif)	-	1/2s.
454	01:07:54	Manifestant révolté	-	1/2s.
455	01:07:54	Manifestant révolté	Ralenti	4s.
456	01:07:58	Manifestant révolté (image en négatif)	Ralenti	2s.
457	01:08:00	Manifestant révolté (filtre graphique)	-	1s.
458	01:08:01	Image indistincte	-	1/2s.
459	01:08:01	Manifestant en action, hostilité envers les forces de l'ordre	Ralenti	1.5s.
460	01:08:03	Image indistincte	-	1s.
461	01:08:04	Manifestant en action, hostilité envers les forces de l'ordre (image en négatif)	-	1/2s.
462	01:08:04	Manifestant en action, hostilité envers les forces de l'ordre (filtre graphique)	-	1.5s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
463	01:08:06	Image indistincte	-	1s.
464	01:08:07	Homme brutalisé	-	1/2s.
465	01:08:07	Homme brutalisé	Ralenti	1/2s.
466	01:08:08	Homme brutalisé	-	1s.
467	01:08:09	Homme brutalisé (image en négatif)	-	1s.
468	01:08:10	Homme brutalisé	-	1/2s.
469	01:08:10	Homme brutalisé	-	1/2s.
470	01:08:11	Homme brutalisé (n&b / image en négatif)	-	1/3s.
471	01:08:11	Homme brutalisé	-	1/3s.
472	01:08:11	Homme brutalisé	-	1/3s.
473	01:08:12	Homme brutalisé	-	1s.
474	01:08:13	Homme brutalisé	-	1s.
475	01:08:14	Homme brutalisé (filtre graphique)	-	1/2s.
476	01:08:14	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
477	01:08:15	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	2s.
478	01:08:17	Image d'un jeu vidéo violent	-	3s.
479	01:08:20	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
480	01:08:20	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	1/2s.
481	01:08:21	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	-	1s.
482	01:08:22	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	-	1/2s.
483	01:08:22	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
484	01:08:23	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
485	01:08:23	Image d'un jeu vidéo violent	-	1/2s.
486	01:08:24	Image d'un jeu vidéo violent	-	1/2s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
487	01:08:24	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
488	01:08:25	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/3s.
489	01:08:25	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/3s.
490	01:08:25	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	-	1/3s.
491	01:08:26	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
492	01:08:26	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	1/2s.
493	01:08:27	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1s.
494	01:08:28	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	1s.
495	01:08:29	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	Ralenti	1s.
496	01:08:30	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	1s.
497	01:08:31	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
498	01:08:31	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
499	01:08:31	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	1/4s.
500	01:08:31	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
501	01:08:32	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (n&b)	Ralenti	3s.
502	01:08:35	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
503	01:08:35	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
504	01:08:36	Manifestation, foule, forces de l'ordre, africain matraqué	-	1/2s.
505	01:08:36	Manifestation, foule, forces de l'ordre, africain matraqué	-	1/2s.
506	01:08:37	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1s.
507	01:08:38	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
508	01:08:38	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
509	01:08:39	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
510	01:08:39	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	-	1/2s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
511	01:08:40	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (image en négatif)	-	1/2s.
512	01:08:40	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (n&b / image en négatif)	Ralenti	1/2s.
513	01:08:41	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1s.
514	01:08:42	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (image en négatif)	-	1/2s.
515	01:08:42	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	1/2s.
516	01:08:43	Manifestation, foule en colère	Ralenti	1s.
517	01:08:44	Manifestation, foule en colère	Ralenti	1/2s.
518	01:08:44	Manifestation, foule en colère (filtre graphique)	-	1/2s.
519	01:08:45	Image d'un jeu vidéo violent	-	1s.
520	01:08:46	Image d'un jeu vidéo violent	-	3s.
521	01:08:49	Homme tirant à l'aveuglette avec un pistolet dans la rue	-	1s.
522	01:08:50	Homme tirant à l'aveuglette avec un pistolet dans la rue	-	1/3s.
523	01:08:50	Homme tirant à l'aveuglette avec un pistolet dans la rue	-	1/3s.
524	01:08:50	Homme tirant à l'aveuglette avec un pistolet dans la rue	-	1/3s.
525	01:08:51	Homme tirant à l'aveuglette avec un pistolet dans la rue (filtre graphique)	-	1s.
526	01:08:52	Homme tirant à l'aveuglette avec un pistolet dans la rue (n&b)	-	1/2s.
527	01:08:52	Homme tirant à l'aveuglette avec un pistolet dans la rue (filtre graphique)	-	1/2s.
528	01:08:53	Voiture atterrissant sur des véhicules parkés	Ralenti	2s.
529	01:08:55	Image indistincte	-	1s.
530	01:08:56	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
531	01:08:56	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
532	01:08:56	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (n&b / image en négatif)	-	1/4s.
533	01:08:56	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
534	01:08:57	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
535	01:08:57	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
536	01:08:57	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (n&b / image en négatif)	-	1/4s.
537	01:08:57	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/4s.
538	01:08:58	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (n&b / image en négatif)	-	1/2s.
539	01:08:58	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (image en négatif)	-	1/2s.
540	01:08:59	Image d'un jeu vidéo violent	-	1s.
541	01:09:00	Image d'un jeu vidéo violent	-	1s.
542	01:09:01	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/3s.
543	01:09:01	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/3s.
544	01:09:01	Objet en feu	-	1/3s.
545	01:09:02	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/3s.
546	01:09:02	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/3s.
547	01:09:02	Feu, explosion de véhicules	-	1/3s.
548	01:09:03	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	3s.
549	01:09:06	Manifestation, foule, violence, homme à terre (filtre graphique)	-	1/2s.
550	01:09:06	Manifestation, foule, violence, homme à terre	-	1/2s.
551	01:09:07	Manifestation, foule, violence, homme à terre (filtre graphique)	Ralenti	1s.
552	01:09:08	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (n&b / image en négatif)	-	1s.
553	01:09:09	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	-	1/2s.
554	01:09:09	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
555	01:09:10	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
556	01:09:10	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	2.5s.
557	01:09:12	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
558	01:09:12	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	Ralenti	1/2s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
559	01:09:13	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
560	01:09:13	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
561	01:09:14	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1s.
562	01:09:15	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	-	1s.
563	01:09:16	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (filtre graphique)	-	1/2s.
564	01:09:16	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
565	01:09:17	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
566	01:09:17	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1/2s.
567	01:09:18	Homme à terre, brutalisé (n&b)	Ralenti	1/2s.
568	01:09:18	Homme à terre, brutalisé (n&b)	Ralenti	1.5s.
569	01:09:20	Dessin d'hommes morts	-	1s.
570	01:09:21	Homme à terre, brutalisé (n&b)	Ralenti	1s.
571	01:09:22	Homme à terre, brutalisé (filtre graphique)	Ralenti	3s.
572	01:09:25	Homme à terre, brutalisé (filtre graphique)	Ralenti	1s.
573	01:09:26	Homme à terre, brutalisé (image en négatif)	-	1/2s.
574	01:09:26	Enfant apeuré montrant les poings (n&b / filtre graphique)	-	3.5s.
575	01:09:30	Dessin animé, combat	-	1s.
576	01:09:31	Dessin animé, combat	-	1/3s.
577	01:09:31	Dessin animé, combat	-	1/3s.
578	01:09:31	Dessin animé, combat	-	1/3s.
579	01:09:32	Dessin animé, personnage contrant des balles avec son ventre	-	1s.
580	01:09:33	Dessin animé, personnage sur un oiseau tirant avec son fusil	-	1s.
581	01:09:34	Dessin animé, personnage sur un oiseau tirant avec son fusil (n&b)	-	1/2s.
582	01:09:34	Dessin animé, attaque d'un château	-	1/2s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
583	01:09:35	Dessin animé	-	1s.
584	01:09:36	Manifestation, forces de l'ordre en action, gaz (filtre graphique)	-	1s.
585	01:09:37	Trafic automobile, accident (image en négatif)	-	1s.
586	01:09:38	Personnes courant dans la rue (image en négatif)	-	1s.
587	01:09:39	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence (image en négatif)	-	1/3s.
588	01:09:39	Foule africaine prenant de l'eau (n&b)	Ralenti	1/3s.
589	01:09:39	Foule africaine prenant de l'eau (image en négatif)	-	1/3s.
590	01:09:40	Foule africaine prenant de l'eau (n&b)	-	1/2s.
591	01:09:40	Foule africaine prenant de l'eau (n&b)	-	1/2s.
592	01:09:41	Foule africaine prenant de l'eau	-	1/2s.
593	01:09:41	Foule africaine prenant de l'eau (n&b / image floue)	-	1.5s.
594	01:09:43	Enfant buvant de l'eau	-	1/4s.
595	01:09:43	Enfant buvant de l'eau (filtre graphique)	-	1/4s.
596	01:09:43	Foule africaine prenant de l'eau	-	1/4s.
597	01:09:43	Foule africaine prenant de l'eau	-	1/4s.
598	01:09:44	Foule africaine apeurée	-	1/2s.
599	01:09:44	Fille prenant un enfant dans ses bras pour fuir (n&b)	Ralenti	1/2s.
600	01:09:45	Manifestation, foule, forces de l'ordre, violence	-	1s.
601	01:09:46	Manifestation, foule, fuite d'individus	-	1s.
602	01:09:47	Image indistincte	-	1s.
603	01:09:48	Soldat	Ralenti	1s.
604	01:09:49	Femme tentant de relever un individu parmi les débris (n&b)	Ralenti	2s.
605	01:09:51	Réfectoire en feu	-	1/2s.
606	01:09:51	Pompiers en action	-	1/2s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
607	01:09:52	Foule fuyant les mains sur la tête (image en négatif)	-	1s.
608	01:09:53	Groupe d'hommes fuyant les mains sur la tête	-	1s.
609	01:09:54	Groupe d'individus fuyant	-	1s.
610	01:09:55	Groupe d'individus fuyant (filtre graphique)	-	1/3s.
611	01:09:55	Groupe d'individus fuyant (filtre graphique)	-	1/3s.
612	01:09:55	Foule fuyant les mains sur la tête	-	1/3s.
613	01:09:56	Groupe d'hommes fuyant les mains sur la tête (image en négatif)	-	1/3s.
614	01:09:56	Groupe d'individus fuyant	-	1/3s.
615	01:09:56	Enfant lançant un projectile	Ralenti	1.5s.
616	01:09:58	Manifestation, homme brutalisé	Ralenti	1s.
617	01:09:59	Manifestation, homme brutalisé (image en négatif)	Ralenti	1/2s.
618	01:09:59	Manifestant cagoulé, rebelle	-	1/2s.
619	01:10:00	Manifestant cagoulé, rebelle (image en négatif)	Ralenti	1s.
620	01:10:01	Manifestants lançant des projectiles	-	1/4s.
621	01:10:01	Manifestants lançant des projectiles (image en négatif)	-	1/4s.
622	01:10:01	Manifestants lançant des projectiles	Ralenti	1/4s.
623	01:10:01	Soldats au combat (n&b / filtre graphique)	Ralenti	7s.
624	01:10:08	Soldats au combat (n&b / filtre graphique)	Ralenti	2s.
625	01:10:10	Soldats à cheval au combat (n&b / filtre graphique)	Ralenti	3s.
626	01:10:13	Soldats au combat (n&b / filtre graphique)	Ralenti	1s.
627	01:10:14	Fondu enchaîné de peintures diverses, procédé spécifique de fondu enchaîné (n&b / filtre graphique)	-	38s.
628	01:10:52	Femme, pleures, cris, expression de détresse (n&b)	Ralenti	22s.
629	01:11:14	Femme, pleures, cris, expression de détresse (n&b)	Ralenti	21s.
630	01:11:35	Femme, pleures, cris, expression de détresse (n&b)	Ralenti	15s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
631	01:11:50	Enfant asiatique, portrait (n&b)	Ralenti	20s.
632	01:12:10	Femme noire, portrait (n&b)	Ralenti	20s.
633	01:12:30	Homme asiatique, portrait (n&b)	Ralenti	20s.
634	01:12:50	Groupe de soldats chantant à tue-tête (filtre graphique)	Ralenti	43s.
N7				
635	01:13:33	Image blanche, formes abstraites, floues	-	13s.
636	01:13:46	Vue de la Terre depuis l'espace	-	7s.
637	01:13:53	Formes abstraites, floues	-	2s.
638	01:13:55	Vue de la Terre depuis une fusée en marche, largage d'un compartiment de la fusée	Ralenti	10s.
639	01:14:05	Vue de la Terre depuis l'espace, engin	Ralenti	10s.
640	01:14:15	Individus sautant en parachute depuis un avion (filtre graphique)	Ralenti	15s.
641	01:14:30	Sonde spatiale, satellite, vue de la Terre depuis l'espace	Ralenti	14s.
642	01:14:44	Lune, astronaute dans l'espace en surimpression	Ralenti	5s.
643	01:14:49	Formes abstraites, floues	-	14s.
644	01:15:03	Image lunaire, formes circulaires	Ralenti	6s.
645	01:15:09	Pluie de météorites, formes circulaires	Ralenti	8s.
646	01:15:17	Homme marchant, formes circulaires (filtre graphique)	Ralenti	6s.
647	01:15:23	Astronautes dans l'espace, étendue quadrillée en fond	Ralenti	14s.
648	01:15:37	Individu en chute libre, figures aériennes, nuages (image en négatif)	Ralenti	7s.
649	01:15:44	Soleil ou lune	-	3s.
650	01:15:57	Etoiles filantes	Ralenti	8s.
651	01:15:55	Navettes spatiales	Ralenti	1s.
652	01:15:56	Femme, formes circulaires	Ralenti	3s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
653	01:15:59	Image du cosmos, formes circulaires	Ralenti	3s.
654	01:16:02	Formes circulaires, silhouette humaine	Ralenti	5s.
655	01:16:07	Homme en chute libre, figures aériennes, formes circulaires (image en négatif)	Ralenti	3s.
656	01:16:10	Homme en chute libre, figures aériennes, formes circulaires (image en négatif)	Ralenti	2s.
657	01:16:12	Homme en chute libre, figures aériennes, formes circulaires (image en négatif)	Ralenti	7s.
658	01:16:19	Homme en chute libre, figures aériennes, formes circulaires (image en négatif)	Ralenti	6s.
659	01:16:25	Portrait d'un individu, cosmos en surimpression (filtre graphique)	Ralenti	9s.
660	01:16:34	Formes abstraites, silhouette humaine	Ralenti	10s.
661	01:16:44	Homme en chute libre	Ralenti	3s.
662	01:16:47	Formes circulaires, abstraites et floues, passage d'un homme (filtre graphique)	Ralenti	11s.
663	01:16:58	Objet volant, traîné de vapeur	Ralenti	4s.
664	01:17:02	Individu	Ralenti	2s.
665	01:17:04	Objet volant, traînée de vapeur	Ralenti	3s.
666	01:17:07	Formes abstraites, silhouette humaine	Ralenti	4s.
667	01:17:11	Astronaute dans l'espace, vue de la Terre	Ralenti	6s.
668	01:17:17	Formes abstraites, floues	Ralenti	1s.
669	01:17:18	Homme en chute libre	Ralenti	3s.
670	01:17:21	Formes abstraites floues	Ralenti	1s.
671	01:17:22	Femme en chute libre	Ralenti	4s.
672	01:17:26	Tunnel, type trou noir, intersidéral (image numérique)	-	6s.
673	01:17:32	Formes circulaires et abstraites, floues	-	3s.
674	01:17:35	Formes circulaires et abstraites, floues	-	2s.
675	01:17:37	Image du cosmos	-	6s.
676	01:17:43	Groupe de gens en chute libre (filtre graphique)	Ralenti	8s.

Naqoyqatsi

N° du plan	Timecode	Contenu	Mouvement dans l'image	Durée du plan
677	01:17:51	Cosmos	-	3s.
678	01:17:54	Homme en chute libre, figures aériennes (image en négatif / filtre graphique)	Ralenti	29s.
679	01:18:23	Lent fondu enchaîné sur une image de cosmos, disparition de l'homme en chute libre	-	21s.
680	01:18:44	Définitions du titre "Naqoyqatsi"	-	32s.